MUZYKA POLSKA

V

KWARTALNIK

1935

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W MAJU 1935 R.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie. 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 3 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Święto-Krzyska nr. 16. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

Druk. [illegible] Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1935	Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski	Zeszyt V

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, ŚTO-KRZYSKA 16. TELEFON 2-18-16
P.K.O. 18.670

Prof. Uniw. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

HAENDEL I BACH
(W 250 ROCZNICĘ URODZIN)

LUŹNE UWAGI

Wymienia się ich zwykle razem, tak jak Palestrinę i Orlanda di Lasso, ponieważ w swoim czasie, t. j. w I połowie XVIII wieku nietylko uzupełniali się wzajemnie, obejmując wszystkie formy i środki ówczesnej muzyki, ale także z tego powodu, że nie stwarzając nowego stylu (poza wartościami stylu osobistego) i nie budując nowych dróg dla dalszej ewolucji, byli „tylko“ najgenjalniejszem spełnieniem i kulminacyjnym punktem wszystkich dążeń, które po śmierci Palestriny i Orlanda di Lasso (1594) złożyły się na epokę stylu barokowego w muzyce, a które dzięki ich genjalnemu uchwyceniu istoty wszelkich problematów baroku muzycznego otrzymały najdoskonalszą, a zarazem ostateczną postać.

Nie były to, mimo trwających do dnia dzisiejszego działań ich sztuki, bynajmniej indywidualności centralne, dookoła których grupują się większe lub mniejsze siły twórcze, przejmujące ich ideje, aby je dalej rozbudować, przekazać przyszłości w formie tak lub inaczej przetworzonej, unowocześnionej w drodze ewolucji, mającej swe najróżniejsze źródła. Haendel i Bach — to wprawdzie najwyższe szczyty w massywie baroku muzycznego, ale nie znajdują się one w jego centralnem położeniu, lecz na jego krańcu, opadającym niemal stromo. Gdy się stanie na tych najwyższych

szczytach, widzi się dopiero wyłaniający się z poza nich inny massyw, idący prawie równolegle i wspinający się ku pierwszemu szczytowi klasycyzmu, Haydnowi, potem ku Mozartowi i Beethovenowi, których położenie będzie już istotnie centralne. Po śmierci bowiem Bacha (1750) i Haendla (1759) styl barokowy nie posiada już żadnych szans rozwoju, nie dlatego, iżby zdawano sobie wówczas sprawę, że dzieła ich są ostatniem słowem baroku, ale dlatego, że już za ich życia przygotowywały się najzupełniejsze, skrajnie radykalne przemiany wszelkich wartości stylistycznych, wobec których Haendel i Bach musieli wydać się, mimo całej genjalności i mimo nawiązywania do niektórych zupełnie nowych idei, umysłami nastawionemi retrospektywnie, jeśli nie archaicznie. Szybko, bowiem, barokowa polifonja ustępuje miejsca homofonji, fuga przestaje być dominującą i najbardziej rozwiniętą formą, a osiągnąwszy dojrzałość swoich środków, kształtów i treści, ustępuje wraz ze spokrewnionemi ze sobą formami nowej homofonicznej sonacie. Organy, instrument par excellence barokowy, nie dają już żadnych podniet twórczych. Mija dość szybko, w niektórych względach nawet bardzo szybko okres Haendla i Bacha, okres przejściowy, w którym dawne środki i formy i dawna treść były już na wyczerpaniu, nowe zaś fermentowały gwałtownie, choć jeszcze się nie skrystalizowały. W roku śmierci Bacha są już wykończone fundamenty nowego stylu, w roku śmierci Haendla pisze Haydn swoją pierwszą symfonję. Wkrótce pod ciosami racjonalizmu („umarli jadą szybko"), o Bachu wie się niebawem tylko tyle, że był genjalnym organistą, Haendla zna się niemal tylko z kilku oratorjów. Jest to cokolwiek za mało jak na 60 tomów dzieł Bacha i 100 tomów dzieł Haendla, wydanych dość późno w XIX wieku.

Haendel i Bach byli bezsprzecznie największymi kompozytorami swych czasów, ale wszystkie ich dzieła dowodzą niezbicie jednego: korzystali w jaknajszerszej mierze z wszelkich podniet, jakie płynęły ku nim, zarówno z muzyki starszej, jak i im współczesnej, od mszy palestrinowskiej do najmodniejszej suity francuskiej, co nie pomniejszyło ich genjalności i nie zmieniło ich indywidualnego stylu. Korzystali ze wszystkiego, co płynęło ku nim ze wszystkich stron, ze wszystkich krajów, które miały w muzyce coś do powiedzenia (Niemcy, Włochy, Francja, Anglja), uczyli się od wszystkich, nawet niegenjalnych talentów (nietylko ze swej młodości), o ile dzieła ich przynosiły z sobą nowe ideje lub nawet tylko nowe środki i formy. A więc eklektycyzm? W najwyższym

stopniu „tak“ i w najszerszej mierze „nie“! Każda obca myśl, przyjęta przez Haendla lub Bacha i w ich duchu i stylu przetworzona, w ogniu ich indywidualności oczyszczona, nabierała dopiero swego znaczenia istotnego, uzyskiwała swój właściwy sens i plastykę swej treści, swe pogłębienie i ostateczną postać. Wystarczy przypatrzeć się choćby nawet jednemu ze słynnych „plagjatów“ Haendla, aby porównując je z ich źródłami uznać te ostatnie za niewiele więcej niż surowiec, z którego Haendel tworzy dopiero postać przekonywującą. Wystarczy też przypatrzeć się stosunkowi Haendla do Corelli'ego, pod którego mocnym wpływem pozostawał do końca życia i zestawić ich orkiestrowe koncerty. Niezrównany jest Corelli, ale niedościgniony jest Haendel! Większość koncertów Vivaldi'ego należy do najwartościowszej muzyki orkiestrowej z czasów Bacha, ale koncerty brandenburskie, na nich wzorowane są niebotycznie piękniejsze i przepaścisto głębsze. I u Haendla i u Bacha jest wcielone „prawo lepszego“, a więc najwyższe prawo w sztuce; tylko że niezawsze to, co nowe, jest przywilejem największego. Ściśle rzecz biorąc, Haendel, w porównaniu z Bachem, na tle swej współczesności był w swym stylu o wiele bardziej homofoniczny, bliższy czasowi nadchodzącemu, prawie już nadeszłemu. W koncertach organowych i orkiestrowych Haendla znajdują się ustępy niemal w stylu Haydna. W mszach Bacha znajdujemy fragmenty — jedne z najpiękniejszych — które w swym zupełnie nieprotestanckim mistycyźmie, obcym Haendlowi, przywodzą na myśl czasy dawne.

Pierwej zapomniano o Bachu niż o Haendlu, choć obydwoma interesował się Mozart i Beethoven, zwłaszcza ten ostatni, jeśli chodzi o twórcze zainteresowanie. Rzecz jasna, że spojrzenie romantyków w przeszłość, w przeszłe „nieznane“ musiało zmienić sytuację zwłaszcza na korzyść najwcześniej zapomnianej sztuki Bacha, którą wraz z jeszcze dawniejszą uznawał „wiek oświecenia“ za „gotyckie barbarzyństwo“, niegodne, aby się niem zajmowała ówczesna „współczesność“, galanteryjnie-oświecona, racjonalistyczna rokokowość, nieprzystępna dla skomplikowanej, polifonicznej harmoniki Bacha i dla jego mistyki. Ale tu znaleźli romantycy pomost pomiędzy sobą i Bachem, a wkrótce i Haendlem. Sztuka tych dwóch twórców stała się ponownie aktualna w życiu muzycznem w różnych postaciach. Dziś, w okresie zwalczania romantyzmu jest bardziej aktualna niż przedtem. W erze antyhistorycznego nastawienia i kryzysowego hasła: „precz ze starzyzną i trupiarnią muzyczną“, ale równocześnie polifonicznego nastawienia, jako reak-

cji przeciw późno-romantycznej wybujałości, musiało nastąpić zbliżenie przedewszystkiem do polifonji barokowej, a więc Bacha i Haendla w pierwszym rzędzie, nie mówiąc już o innych, mniejszych, ale jakże żywotnych! Oczywiście każdy etap XIX i XX wieku widzi w muzyce Bacha to, co jest mu bliższe. Okazuje się, że sztuka Bacha jest wielopostaciowa w swej absolutnej treści i formie. Dlatego może w uwzględnieniu jej głębi myśli mówi się coraz śmielej o Bachu jako o największym twórcy muzycznym wszystkich czasów. W kryzysowym impasie sięga się po niejedną „staszyznę“. Gdy szukano genealogji absolutnego linearyzmu a zarazem „bitonalności“, nie wahano się szperać w dziełach Bacha, biorąc zresztą pozory za rzeczywistość (w wyższym stopniu „bitonalne“ są liczne kompozycje XIV i XV wieku). Ale jest coś z prawdy w powiedzeniu Regera, że niejedno, co uchodzi za „wynalazek“ nowszych czasów, znajdujemy już u Bacha, w swoim czasie bardziej konserwatywnego niż Haendel. Sięga się po nazwane przecież historycznemi formy lub formalne ideje Haendla i Bacha. Pisze się w wielkiej ilości koncerty orkiestrowe, partity, passacaglia, tokkaty. Instrumentuje się dzieła organowe i inne również utwory Bacha. Wznawia się staroklasyczną orkiestrę kameralną, tworzy się wiele utworów solowych dla różnych instrumentów dętych, oraz ich zespołów, zarzuca się konstrukcję symfonicznej orkiestry, wywodzącej się od klasyków, natomiast instrumentuje się każdy utwór w odmiennym składzie instrumentów, powołując się na „koncerty brandenburskie“ Bacha. Wznawia się nawet opery Haendla (poza jego oratorjami), tworzy się także heroiczne oratorja à la Haendel. Tak więc dochodzi do głosu i „mistrz wielkiej peruki“, barokowego „zopfu“. W noworzeczowym konstruktywiźmie pojawia się nawet „kanon raczy“, którym Bach niekiedy się bawił, narażając się w XIX wieku na uszczypliwe uwagi. Równocześnie z tą „starzyźnianą“, wpływologiczną twórczością pragnie się być jak najbardziej „współczesnym”, odwróconym od wszelkiej „starzyzny“. W stare, rozwojowo archaiczne formy usiłuje się włożyć nową treść, zamiast, zatrzasnąwszy za sobą drzwi przeszłości, nową treść oblec w nowe, a nie odnawiane formy, nawet schematy formalne. Niekiedy trudno rozpoznać, czy się ma do czynienia ze stylizacją czy też ze stylem. Widoczne są starania o przerwanie tradycji z bezpośrednio poprzedzającym współczesność okresem romantycznym, a równocześnie nawiązuje się do okresu poprzedzającego klasycyzm. Argumentuje się to faktem powrotów co pewien czas identycznych założeń artystycznych,

co zresztą jest zgodne zupełnie z faktami. Ale odnawianie form? i to form, które wraz z treścią wyczerpały się w swoim czasie i zużyły? Ale romantykom wypominano, że niekiedy sięgali do archaicznych form, gdy się dziś to samo czyni, wszystko jest w porządku, ponieważ dzieje się to dziś, współcześnie, z zastosowaniem współczesnych środków. Oczywiście nie można mieć nic przeciw posługiwaniu się dawnemi, archaicznemi formami, jeżeli w wyniku powstają dzieła wielkich talentów. Chodzi raczej o to, że wraz z tem wszystkiem rozlega się wielka wrzawa słowna, nawoływanie do zerwania z przeszłością, z której się jednak korzysta w ten czy w inny sposób. Zupełnie dobrze zdajemy sobie sprawę z tego, że istnieje znaczna ilość współczesnych kompozytorów którzy z archaicznej przeszłości zupełnie nie korzystają i nie czerpią z niej ani jednej podniety, ale wśród najwybitniejszych, nawet najgenjalniejszych współczesnych twórców rzeczywiście nowych wartości można zauważyć kilku, którzy posługują się formami a częściowo i stylem, wskazującym w przeszłość odległą, w czasy Haendla i Bacha. Można to uznać za objaw tych dążeń które pragną przywrócić muzyce absolutnej, niezwiązanej z żadną inną sztuką, pełni autonomji. W dążeniu tem, idącem w parze z zerwaniem z formami, jakiemi posługiwała się romantyczna stylistyka, sięgnięto aż do tak odległych czasów, jak do zawsze żywotnej staroklasycznej muzyki, której ośrodek dla współczesnego artysty stanowi Haendel i Bach. Ale rozwój współczesnej muzyki odbywa się w tak szybkiem tempie, że wolno przewidzieć zwycięstwo tej grupy współczesnych twórców, którzy, oddalając się ewolucyjnie od romantyzmu, nie widzieli konieczności uczynienia tego w drodze skrzyżowania swego stylu osobistego z formami i stylem staroklasycznym.

Nasuwa mi się jeszcze jedna uwaga, odnośnie do kultu, zwłaszcza utworów Bacha. Nie da się zaprzeczyć, że popularność sztuki Haendla nie stała się tak powszechną, jak popularność sztuki Bacha, zaszczepianej niemal od pierwszych lat nauki muzyki każdego pianisty. Jest to o tyle dziwne, że sztuka Haendla jest stosunkowo prostsza, niekiedy nawet o wiele prostsza i zrozumialsza i dlatego bardziej przystępna dla młodych umysłów. Przecież niktby nie mógł twierdzić, że kilkunastoletni pianista jest w stanie zrozumieć i ogarnąć cudowną mechanikę i głębię ducha bachowskich inwencyj. Miałem sposobność słyszeć te arcydzieła w wykonaniu Busoniego, który czasem ze względów pedagogicznych umieszczał je w programie swych koncertów. Po takiem wykonaniu dopiero widzi się, jak bardzo bezcelowem i fałszywem w założeniu jest

zmuszanie kilkunastoletnich adeptów gry fortepianowej do grania inwencyj lub fug Bacha, które zrozumieć może tylko dojrzały intelekt, i to utalentowanego pianisty. Wyjaśnienie i wzorowe wykonanie ich przez nawet znakomitego pedagoga nie otworzy jeszcze tego sezamu, do którego trzeba dojrzeć, aby w niem zasmakować. Nadanie zaś inwencjom a także fugettom charakteru ćwiczeniowego w grze polifonicznej jest na mój przynajmniej gust czemś niesmacznem. Do tego celu może służyć inna literatura. Wprawdzie Bach uznał sam pedagogiczny cel swych inwencyj, ale w czasach polifonicznego nastawienia rola inwencyj była nieco inna. Dzieło to miało służyć także jako wstęp do nauki kompozycji... Czy dziś także? Dziś, w erze ponownego nawrotu do polifonji?

Nie jest trudnem stwierdzić, że pojęcie u nas o sztuce Haendla i Bacha jest bardzo na ogół jednostronne. Muzykę ich uznaje muzykalny ogół przedewszystkiem za kościelną, oratoryjną i t. p. Za mało wie się o nich jako o kompozytorach świeckich, poza — repertoarem „konserwatoryjnym". Za mało uczyniono, aby ogółowi muzykalnemu pokazać Bacha i Haendla z innej jeszcze strony. Za mało słyszy się ich dzieł organowych, które ogół uznaje za kościelne, ponieważ—organy są instrumentem kościelnym. Za mało wykonuje się dzieł orkiestrowych Haendla i Bacha, mimo że przystępność ich a zarazem ich olbrzymia siła witalna przyczyniłyby się do pojmowania ich sztuki od innej strony. Takie n. p. suity orkiestrowe Bacha, grywane za jego życia nawet na placach publicznych w Lipsku, byłyby w możności skorygować poglądy ogółu muzykalnego, podobnie jak orkiestrowe i organowe koncerty Haendla. Dobrze wykonana suita h-moll Bacha z fletem koncertującym może łatwo stać się utworem popularnym. Ileż porywających swym olbrzymim temperamentem koncertów Haendla mogłoby w niwecz obrócić wiecznie powtarzane bajeczki o „nudnej muzyce staroświeckiej", podtrzymywane przez nieodpowiedzialnych skrybentów!

Wiek XIX (a jak dotychczas także XX) był pod niejednym względem wiekiem przesad. Przeceniano, niedoceniano, potępiano i porównywano to, co porównań nie wymagało i nie wytrzymywało. Zamiast powiedzieć: „Haendel *i* Bach", zapytywano: „Haendel *czy* Bach", tak jakby to miało jakiekolwiek znaczenie dla sztuki i nauki. Oddano pierwszeństwo Bachowi, może słusznie, ale także i skrajnie jednostronnie. Co znajdziemy u Haendla, tego nie znajdziemy u Bacha. Dlatego w równej mierze należy ogół zapoznawać z arcydziełami obydwóch, wzajemnie się uzupełniających wielkich mistrzów baroku muzycznego.

ROMAN PALESTER

BACH A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Powinnoby się zacząć tak: „Dnia tego i tego bieżącego roku mija tyle i tyle lat od dnia urodzin jednego z największych genjuszów wszystkich czasów“. I dalej, parę górnolotnych zdań, po których następuje krótszy lub dłuższy rozbiór życia i działalności czcigodnego genjusza z płytszem lub głębszem, prawdziwem lub fałszywem uzasadnieniem jego znaczenia dla współczesnej generacji, a często nawet i bez tego uzasadnienia. Wszystko to razem, opatrzone redakcyjną wzmianką okazyjno-rocznicową i wydrukowane na honorowem miejscu, bywa pomijane przez większość czytelników i dzięki temu mija bez korzyści, bez echa i nawet bez wspomnienia. Niestety niema na to rady! W wychowaniu bowiem ostatnich pokoleń zwyciężał do tego stopnia punkt po punkcie, piędź po piędzi przyrodniczy, biologiczny kierunek wykształcenia, że oduczyliśmy się zupełnie myśleć nietylko historycznie, ale nawet nauczyliśmy się nieufności i pogardy dla wszelkiego humanistycznego sposobu rozumowania. Toteż, kiedy w powodzi rocznic, któremi się najsłuszniej w świecie nie interesujemy, trafi się rocznica, która daje możliwości pewnych sprawdzeń i sądów, której przemyślenie nie przeszłoby bez skutku, wywartego na naszych najistotniejszych zainteresowaniach i problemach, to niestety przez nabytą pogardę dla myślenia historycznego przemija ona dla nas nieprzemyślana i niewykorzystana. Wyjątek oczywiście stanowią rocznice inscenizowane przez pewne warstwy społeczne dla okłamania i opanowania innych warstw; jeśli chodzi o podobne rocznice, to świat naszej cywilizacji jest olśniewająco bogaty w przykłady najbardziej świadomego, perfidnego okłamywania całych klas społecznych i narodów i w przykłady najpodlejszych morderstw moralnych lub najfałszywszych gloryfikacyj,

dokonywanych w imię wątpliwej wartości „pedagogji społecznej“. Czemże innem jest przeciętny podręcznik historji powszechnej, stworzony dla użytku naszej warstwy w tylu najbardziej skłóconych ze sobą wersjach ile jest murów i murków granicznych na kuli ziemskiej, czemże innem jest ten podręcznik, jak zbiorem fałszywych, zakłamanych rocznic, z których wielu powinniśmy się wstydzić, gdybyśmy umieli czytać w historji i gdyby ta historja uczyła nas humanistycznego spojrzenia na świat. Dziwne, na ile zakłamań godzimy się w historji, na ile kłamstw przymyka oczy człowiek XX-go wieku, tej epoki, która tak przesadnie obróciła wszystkie swoje usiłowania w kierunku poznania przyrodniczego.

Ale jest i inny rodzaj rocznic. To rocznice tych zdarzeń, których prawda nie istnieje objektywnie, sama dla siebie, ale których najgłębszą, subjektywną treść nosimy w sobie jako swoją własną prawdę. Dotyczy to w pierwszym rzędzie zjawisk z dziedziny sztuki. Tu przynajmniej możemy się obejść bez podręczników, bez tych celowo kompilowanych pośredników z patentem na „objektywną“ prawdę, tu rocznica dotyczy czegoś, co albo jest dla nas bezapelacyjnie żywe, prawdziwe, istotne, albo..., albo nie obchodzimy wogóle rocznicy.

Bo nietylko żaden artykuł, ale nawet najwspanialsze gromadne manifestacje nie potrafią ożywić dla nas czegokolwiek, o czem nasze najistotniejsze odczucie nie mówiłoby nam, że jest istotnie żywe i prawdziwe, nie potrafią wrazić w naszą pamięć czegoś, o czembyśmy nie pamiętali i bez okazyjnej rocznicy, nie nakażą nam kochać kogoś, kogobyśmy nie kochali już dawniej. Dlatego, jeżeli ważę się dziś pisać parę nieudolnych i oderwanych refleksyj na temat wyrażony w tytule, to muszę się zgóry zastrzec: nie piszę dla tych, którzy te słowa będą czytać jedynie z nawyku odczytywania pisma „od deski do deski“, ani tembardziej dla tych, którzy to czytać będą z o kazji rocznicy bachowskiej. Temat jest przecież zbyt ograniczony, aby był bliski wszystkim; a ci, którym będzie bliski, ci właśnie nie obchodzą, w banalnem tego słowa znaczeniu, rocznicy bachowskiej! Ci właśnie żyją w jego klimacie muzycznym, dla tych właśnie jest on czemś tak wiecznie żywem i młodem, zawsze pulsującem gorącą krwią i życiem, że, jeżeli już koniecznie mają zwracać uwagę na daty, to chyba będą obchodzić tryumfalnie, tak dziś, jak i codziennie, jak wielu przed nimi i wielu po nich obchodzić jeszcze będzie codzienną rocznicę jego wiecznej świeżości i młodości i niezrozumiałej a nieprzemijającej siły przemawiania do serc ludzkich, ich jednania i zdobywania.

Nigdy nie mogłem oprzeć się pewnej podświadomej, nieuzasadnionej obsesji, którą odczuwam w stosunku do Bacha. Oto, o ile dla rozmaitych twórców odczuwam miłość, szacunek, przywiązanie powstałe na podstawie przeżyć, które zawdzięczam ich poszczególnym, dość przypadkowo poznanym utworom, o tyle nie mogę znieść myśli, że mój stosunek do Bacha mógłby być puszczony na fale podobnie przypadkowego grywania sobie lub słuchania jego utworów. Staram się go stale „uprawiać“, kultywować w formie zdobywania cegiełki za cegiełką w tej, niemal nadludzkiej budowli, jaką stanowi dzieło bachowskie. Dobrze jest całe okresy znajomości z Bachem poświęcać „rozważaniu“ poszczególnych właściwości jego muzyki; dobrze jest poznać jego sposoby prowadzenia głosów, jego upór w przezwyciężaniu materjału (istnieje n. p. pewien finał z sonaty fortepianowej, oparty na motywie akordowym, tak rytmizowanym, że nie nadaje się absolutnie do przeprowadzenia kontrapunktycznego; a właśnie Bach prowadzi go od początku do końca kontrapunktycznie! I takich przykładów jest więcej), jego oryginalne właściwości w używaniu orkiestry, jego jakiś przedziwnie skondensowany, lapidarny, odróżniający go od wszystkich innych kompozytorów, sposób wyrażania myśli muzycznej i cały szereg innych właściwości, pozornie, może nie pierwszej wagi, ale w następstwie wytwarzających ten istotny, intymny stosunek, bez którego niema prawdziwie głębokiego i pełnego zrozumienia.

Zresztą, niezależnie od chwilowego przeżycia, jakie nam daje poszczególny utwór bachowski, istnieje inny, specyficzny rodzaj wzruszenia, odczuwanego niezależnie od momentu ścisłej apercepcji słuchowej. Przy stałem obcowaniu z dziełem Bacha, po przegryzieniu kory szkolnych nudów, znajdujemy się w lepkim, pachnącym miąższu, który sam jest całym światem dla siebie. Ten miąższ jest czemś, jeśli tak można, pozornie paradoksalnie, powiedzieć, wyrastającem ponad sam fenomen czysto dźwiękowy i przesłaniającem konkretną formę zewnętrzną tego czy innego utworu. W pewnych chwilach czuję doskonale, że można obcować z istotą muzyki bachowskiej, z tem co jest w niej absolutne, nieomal bez pośrednictwa dźwięku czy konkretnego tego lub innego utworu. Można „słuchać“ samego pojęcia „muzyka bachowska“ bez pośrednictwa zmysłowej realizacji i psychicznej konkretyzacji nastroju. Osobiście zresztą rzadko reaguję na moment nastrojowy w muzyce Bacha, jako na coś decydującego czy nawet ważkiego. W odniesieniu do substancji dźwiękowej tej muzyki określanie nastroju,

jako czynnika z konieczności posługującego się konkretnemi pojęciami i uogólnieniami, jest mało subtelne i jakgdyby wzięte z innego świata. Bo jednak bardzo trudno jest mówić o tej muzyce. Jest znacznie doskonalsza i subtelniejsza od mowy, jaką się ludzie posługują między sobą i służy właśnie do określania tego, co się nie daje wyrazić słowami.

Przed niedawnym czasem czytaliśmy w „Muzyce Polskiej", w artykule o muzyce w Sowietach (por. artykuł M. Neuteicha: Muzyka w Z. S. S. R.) streszczenie rozumowania muzykologów sowieckich na temat „bazy klasowej" Bacha, jego „rodowodu" mieszczańskiego i wyjścia poza sferę, dla której pracował i tworzył. Rozumowanie to ma oczywiście za sobą, z punktu widzenia teorji materjalizmu dziejowego, ważny, niemal rozstrzygający argument w fakcie, że wielkość Bacha została zrozumiana i uznana właśnie w epoce rozkwitu burżuazji i zwycięskiego pochodu naprzód ideałów mieszczańskich. Wydaje mi się jednak, że niemniej ważnym powodem „odkrycia" Bacha właśnie w pierwszej połowie XIX-go wieku, a nie wcześniej, była przedziwna treść osobista jego muzyki, te wszystkie trudne do nazwania, ale łatwe do odczucia wartości, które pojąć mogło najlepiej pokolenie romantycznych mistyków. Przecież gdyby tok dziejów sztuki zmienił się o tyle, że rozkwit romantyzmu nastąpiłby o 50 lub 100 lat później, to oczywistem się staje, że i Bach zostałby „odkryty" i spopularyzowany o ten okres czasu później. I dlatego argumenty muzykologów sowieckich nie wydają mi się w stu procentach przekonywujące. Taksamo późniejsze dzieje Bacha nie płyną konsekwentnie za przemianami społecznemi w myśl teorji marksowskiej. Jeżeli bowiem Bach wszedł bezapelacyjnie w krew ludzi świata mieszczańskiego, to niezrozumiała staje się jego zdolność oddziaływania także na warstwę proletarjacką, któremu to faktowi nie można zaprzeczyć ani na przykładzie Z. S. S. R., ani na przykładzie publiczności niemieckiej, która, jak wiadomo, nie składała się nigdy tylko z warstwy mieszczańskiej.

Dlatego, wydaje mi się, że lepiej będzie porzucić ścisłe, surowe i choć w zasadzie słuszne, jednak w gruncie rzeczy nie pogłębiające samego przedmiotu w sensie muzycznym budowle teorji materjalistycznej i przenieść się na subtelniejszy i bardziej elastyczny grunt rozważań ściśle artystycznych.

Bardziej interesujące są bowiem dzieje dzieła bachowskiego w ciągu tych stu lat, jakie upływają od pierwszych wykonań jego utworów przez Mendelssohna w lipskim „Gewandhaus“, dzieje, rozpatrywane pod kątem wpływu, jaki jego muzyka wywarła na rozmaitych kompozytorów w ciągu tego czasu. I tu nasuwa się ciekawe spostrzeżenie: oto wypadek wpływu wyraźnie ustalonego, niejako „oficjalnie“ przez zainteresowanego kompozytora przyznanego zdarzył się dopiero przed kilkunastu laty w entuzjastycznym (i dość krótkotrwałym) „zwrocie bachowskim“ Strawińskiego. Tymczasem, po głębszem zastanowieniu się dojdziemy do wniosku, że myli się, kto przypuszcza, że już romantycy nie odnieśli dużych korzyści ze znajomości dzieł Bacha i że już oni nie byli przez jego muzykę często inspirowani. I tu posunę się nawet do twierdzenia pozornie może nieco ryzykownego: wydaje mi się, że romantycy i neoromantycy (nigdy nie mogłem zrozumieć potrzeby tego rozróżnienia) pojmowali Bacha i byli pod wpływem jego muzyki w znaczeniu znacznie głębszem, aniżeli kompozytorzy współcześni. Byli w znacznie mniejszym stopniu zasugerowani bogactwem jego środków, jego techniką, a odczuwali natomiast to, co jest najtrudniejsze, odczuwali ducha jego muzyki i jej specyficzne wartości, jeśli tak można powiedzieć, ponadmuzyczne. Czemże innem jest cała muzyka kościelna Liszta, czem innem jest podejście do muzyki Brücknera lub nawet Mahlera, jeśli nie zapatrzeniem się w absolutny, samowystarczalny charakter muzyki, tak wspaniale uwidoczniony w dziele Bacha; a muzyka Brahmsa, widziana oczywiście z najszerszej perspektywy, czyż niema u podstawy swojej tego właśnie charakterystycznego podejścia bachowskiego?

W przeciwieństwie do tego przejęcia się duchem muzyki bachowskiej, pokolenie kompozytorów współczesnych znalazło w osobie Strawińskiego autora, który w szeregu swoich najbardziej karkołomnych łamańców ideologicznych proklamował także w pewnym momencie jakiś, bliżej nieokreślony „powrót“ do Bacha o zdecydowanym zapaszku reakcjonistycznym. Pisał wtedy dość trafnie o tym, nazewnątrz chłodnym i ukrytym ogniu wewnętrznym muzyki bachowskiej, a pozatem powoływał się ciągle na znaczenie momentów formalnych i na przewagę kontrapunktu nad ściśle homofonicznemi formami myślenia muzycznego. Rezygnował od początku i zostawiał świadomie na uboczu treść i ducha muzyki bachowskiej, trzymał się zato kurczowo bachowskich form wyrazu i w rezultacie—chybił. Ten okres w jego twórczości (zresztą dość krótki) nie wydał ani jednego dzieła o głębszym oddechu, upa-

miętnił się natomiast szeregiem utworów charakterystycznie „suchych“, zawierających w sobie muzykę „absolutną“, oderwaną i przez to nieprzekonywującą. Nie znam muzyki bardziej obcej treści i duchowi muzyki Bacha, jak te utwory, zrodzone z zapatrzenia się w obce środki techniczne i kompletnego braku odczucia, co się poza temi środkami kryje.

Natomiast w wypadku Hindemith'a bałbym się iść za przykładem oficjalnej krytyki i wiązać jego muzykę zbyt ściśle z wpływami bachowskiemi. Oczywiście, jeżeli wszystko, co jest związane z kontrapunktycznem, linearnem myśleniem muzycznem ma mieć związek z Bachem, to i Hindemith'owi nie można tego związku odmówić, ale jeżeli decydującym ma być charakter, wyraz i treść muzyki, to okaże się, że Hindemith poza drobnemi, czysto zewnętrznemi zależnościami posiada mocne i oryginalne własne oblicze twórcze.

Z powyższych uwag na temat zależności rozmaitych autorów od Bacha nasuwa mi się wniosek, który nie przemawia za tem, jakoby—dobroczynny bezwątpienia—wpływ Bacha sięgał ostatnio głębiej i istotniej, aniżeli wpływ wywierany przez jego muzykę na pokolenia romantyków, wniosek, który w skrócie wyrazić można następująco: o ile dla XIX wieku Bach był twórcą Mszy h-moll, o tyle dla wieku XX jest autorem inwencyj i preludjów. Oczywiście jestto wniosek świadomie uproszczony, celem podkreślenia cech i różnic istotnych i najważniejszych, ale wydaje mi się, że nieźle ujmuje podstawowe zmiany, jakie się w tym czasie w stosunku do Bacha dokonały.

Jest w muzyce Bacha coś, co podzielone na rozmaite części składowe, pomierzone miernikami inspiracji, techniki, pomysłowości, rzemiosła wywołuje na usta fachowców szereg zużytych superlatywów, jak „kapitalne“, „wzruszające“, „mistrzowskie“, „wspaniałe“, coś, co zebrane razem staje się nie do nazwania, nie do zmierzenia, staje się najgłębszem przeżyciem, niezwalczoną siłą władzy nad sercami ludzkiemi. Dla nazwania i określenia takich tajnych władców serc ludzkich wynaleziono słowo genjusz, słowo, które—jeśli chodzi o dziedzinę sztuki—nazywa po imieniu coś, co nie może zostać nazwane, odkrywa teren, który nie powinien być analizowany i odkrywany, a który ostatnio staje się polem „odkryć“ dla tępego, niezdarnego, najmniej chyba subtelnego plemienia na ziemi — plemienia psychologów. Ci dobrzy ludzie

powiedzą, oni wszystko maluczkim potrafią wytłomaczyć, paluszkiem pokażą dlaczego ten a ten jest genjusz, a tamten tylko talent! W miarę możliwości powinniśmy bronić przed inwazją nierozumnych tego, co nie jest do rozumienia, ale albo jest do odczucia i przyświadczenia, albo wcale nie jest. Bo trzeba się z tem zgodzić, że żadna teorja, żadna analiza nie potrafi zapomocę przyczepiania takiej czy innej etykietki wytłomaczyć nam dlaczego właśnie Bach przemawia dziś, jak przemawiał dawniej, dlaczego nie przemija, dlaczego darem zrozumienia łączy ludzi pozornie sobie najdalszych. Niech ten fakt pozostanie męczącą zagadką dla teoretyków i psychologów; dla pojedyńczej, szarej jednostki z tłumu znajomość z Bachem jest, częściej niż to się nam wydaje, przeżyciem o kolosalnej rozciągłości i głębi.

Zresztą chwila, w której żyje specjalnie nasze pokolenie niebardzo sprzyja tego rodzaju odruchom i odczuciom, jakie budzi muzyka Bacha; wiemy wszyscy że, właściwie mówiąc, nie sprzyja wogóle sztuce muzycznej. Jak to trafnie określił Spengler, typem człowieka przyszłości świata naszej cywilizacji wydaje się być typ „szofera“, a dla tego typu człowieka muzyka bachowska jest sferą zbyt „faustowską“, jeżeli już mamy obejmować rzeczy wielkiemi syntezami. Pogląd współczesnego artysty na obecne i przyszłe znaczenie sztuki w ogólnoludzkim dorobku staje się przecież z dnia na dzień bardziej pesymistyczny i to ze znanych nam wszystkim, niestety słusznych i istotnych powodów. Właśnie to „faustowskie“, władcze i niezależne założenie, jakie leży u podstaw każdej sztuki, jej wartość, wyrastająca ponad przeciętną aktualność i ponad jej znaczenie „propagandowe“, to wszystko wpływa na zdecydowanie wrogie nastawienie dzisiejszych warstw czy „klanów“ rządzących i posiadających, do wszelkich niezależnych przejawów twórczych w sztuce. Świat nasz zmierza z żelazną konsekwencją do owego tyle sławionego „zorganizowania“ spraw materjalnych i duchowych, do średniowiecznego „porządku bożego“, do panowania tępego, zakutego „autorytetu“, popartego uderzeniem pięści, lub raczej uderzeniem noża w plecy każdego, kto zachował w sobie jeszcze cień jakiegoś „zgniłego“ humanitaryzmu, liberalizmu czy tolerancji. I ta właśnie chorobliwa dekadencja w jakiej się znajdujemy, wydaje mi się powodem tego zdecydowanego rozwodnienia, „rozmienienia na drobne“, jakie daje się zauważyć w całej współczesnej produkcji artystycznej. Wiemy wszyscy, że nie powstają dziś dzieła o takim oddechu, takiej inspiracji, jaką podziwiamy w dziełach dawnych mistrzów. Czekamy na tego nowego, współczesnego

Bacha, któryby zakończył współczesny nam okres prób, eksperymentów, zmagania się z materjałem i utrwalił i scementował nasze próby i dociekania, tak, jak kiedyś to zrobił właśnie wielki Jan Sebastjan. Ale będzie to chyba czekanie napróżno. Niema bowiem w świecie dzisiejszym „zapotrzebowania społecznego“ na tego rodzaju człowieka i dlatego marzenia skromnej grupki artystów pozostaną chyba tylko pobożnemi życzeniami. „Rzeczy“ zmieniły się o tyle, że gdyby nawet jakimś cudem znalazł się dziś człowiek, posiadający genjalne „dane“ Bacha, to alboby musiał swą działalność zaprząc w służbę jakiegoś współczesnego regime'u w stopniu bez porównania głębszym i bardziej zdecydowanym, niż to w swoim czasie musiał zrobić Bach, albo pracowałby w zupełnem odosobnieniu i umarłby prawdopodobnie nieznany; ewentualnie zostawiłby po sobie utwory, któreby kiedyś zaświadczyły o samotności i męce współczesnego nam człowieka zachodniej kultury.

Trudno, atmosfera naszej epoki nie sprzyja hodowli genjuszy, bo zbyt zdeprecjonowała wartość i znaczenie jednostki ludzkiej. Zbyt wiele entuzjazmów wbijano nam do głowy na temat kolektywu, znaczenia pracy „gromadzkiej“ i t. d., ażebyśmy mogli jeszcze wogóle liczyć się ze znaczeniem jednostki ludzkiej; wiemy przecież, że nawet te wspaniałe meteory polityczne, tak obficie zjawiające się ostatnio na widnokręgu naszego świata i wydające się być tryumfem genjalnych jednostek, to też nie samotne ciała niebieskie; roi się dokoła nich od niewidzialnych, w cieniu ukrytych sił, które działają na nie jak chcą i wypuszczają je kiedy chcą... Dlatego też, kiedy w epoce, która idzie, zaniknie już zupełnie sztuka w tem znaczeniu, w jakiem ją stworzył na przestrzeni wieków „clerc“, intelektualista europejski, budowniczy niemal wszystkiego, co w dotychczasowym dorobku ludzkim jest twórczego i względnie trwałego, wtedy—mam takie skromne przekonanie—dla tych jednostek, które jeszcze odczuwać będą znaczenie przeszłej sztuki, Bach będzie jednym z najwspanialszych pomników genjuszu ludzkiego. W jego cieniu zniknie przeważna część tego, co było później, a współczesna nam epoka pozostanie chyba raczej niezauważona. Ale to już nie jest dla nas w tej chwili najważniejsze.

Narazie, przy okazji Jana Sebastjana Bacha, narody świata, pokłócone z sobą, wyrywające i odgradzające sobie nawzajem każdą piędź ziemi, nieprzytomne od wbijanych im w mózgi, mniej lub więcej kłamliwych haseł chwilowych przywódców, obchodzić będą, każdy w ramach swojej elity, uroczystą rocznicę zapomocą akademij, przemówień, koncertów. Jedni bogato, inni skromnie.

Ale w każdym kraju, w każdej stolicy, czy to „przywódca narodu“, czy miejscowy burmistrz lub aptekarz, będą rzucać wzniosłe i bzdurne słowa o wielkim ale dalekim i niedzisiejszym organiście i „kapelmistrzu książęcej kapeli“. Kto będzie mógł, będzie się starał przyznać do niego pod względem narodowościowym, poczem zamiast o Bachu będzie mówił o „niezwalczonej sile narodu“ i wyższości jego nad innemi narodami, inni będą mówić na tematy „wpływologiczne“, wkońcu ci najbezczelniejsi mówić będą o „hołdzie całego świata cywilizowanego“, o jakiejś więzi rasowej, czy ponadnarodowej i t. p., i t. p. Tylko nikt nie wspomni słowem o tem, że takie nazwiska, jak jego, są jedyną ucieczką, jedynym ratunkiem dla tłumu szarych, potulnych ludzi, którzy w jego atmosferę chronią się choć na chwilę od tego wiru szaleństwa, kłamstwa i rozpętania najniższych instyktów, tak charakterystycznego dla naszej epoki.

A może jednak taktowniej byłoby nie obchodzić tej rocznicy zbyt głośno. Jeżeli przy tej okazji zdarzy się nam zrobić rachunek sumienia naszej epoki, wypadnie on chyba dość smutno i kompromitująco.

FELIKS KĘCKI

ALEKSANDER ZARZYCKI—CZŁOWIEK i ARTYSTA

„Cześć pamięci artysty, który piękną kartę będzie miał w historji sztuki: ta cząstka sławy, którą zdobył, odjętą mu już nie będzie".

Władysław Żeleński.

Gdy patrzymy na rozwój muzyki polskiej ubiegłego stulecia, widzimy, że poza genjuszem Chopina i mistrzowską prostotą pieśni Moniuszki—pierwszego w muzyce nauczyciela całego niemal narodu, że poza tymi największymi mistrzami, czczonymi i uwielbianymi przez nas—każdy z różnych przyczyn—zjawiali się i inni. Jakkolwiek twórczości tych ostatnich nie można przyrównywać do promiennych natchnień Chopina, należy jednak podkreślić, że mieliśmy wybitne talenty, mające wielkie znaczenie dla sztuki polskiej.

Do nich niewątpliwie należał Aleksander Zarzycki. W roku ubiegłym przypadła stuletnia rocznica jego urodzin, w dniu zaś 1-go listopada b. r. upłynie czterdzieści lat od dnia śmierci, która zakończyła żywot wielce zasłużonego sztuce rodzimej artysty. Aby odtworzyć—niesłusznie stojącą w cieniu—sylwetkę Zarzyckiego, jako artysty i człowieka, należy spojrzeć retrospektywnie na okres całego jego życia.

Aleksander Zarzycki przyszedł na świat w dniu 26 lutego 1834 r. Miejscem urodzenia artysty był Lwów, gdzie rodzice jego, Onezym i Marja z Jarosiewiczów, stale mieszkali. Już od wczesnej młodości okazywał wielkie zdolności do muzyki, kształcąc się początkowo u ojca swego, utalentowanego skrzypka - dyletanta. W muzyce czynił szybkie postępy, zaznajamiając się jednocześnie z utworami znakomitych mistrzów, grywanych często na zebraniach kwartetowych bądź w domu rodziców, bądźto w środowiskach muzycznych.

„Z każdej chwili wolnej — czytamy we wspomnieniach Jana Schneidra, jednego z najserdeczniejszych przyjaciół artysty — korzystaliśmy w ten sposób, żeśmy się udawali do składów fortepianów p. Balka, tam Lesio całemi godzinami na najlepszym instrumencie z wielką biegłością i z rzadkiem zrozumieniem grał kompozycje znakomitych mistrzów. Szczególną czcią przejęty był dla dzieł Chopina, które znakomicie interpretował".

Ukończywszy gimnazjum w Samborze, młody Zarzycki postanowił poświęcić się zawodowi artystycznemu. W tym celu udał się do Berlina na studja gry fortepianowej pod kierunkiem profesora Rudolfa Viole, ucznia Liszta. Jako dwudziestodwuletni młodzieniec odbył z Nikodemem Biernackim, znanym naówczas skrzypkiem, tournée artystyczne do Jass, Krakowa i Poznania, zdobywając w tych miastach imię utalentowanego fortepianisty. Mimo powodzenia zdawał sobie jednak sprawę, że wykształcenie muzyczne, jakie dotychczas odebrał, było niedostateczne i wymagające pogłębienia.

Aby więc osiągnąć doskonałość w grze i kompozycji, udał się Zarzycki do Paryża (1857 r.) z zamiarem wstąpienia do konserwatorjum. Tam jednak wiolonczelista Franchomme, Telleffsen, jeden z pierwszych uczniów Chopina, tudzież fortepianista Herz — usłyszawszy grę Zarzyckiego odradzili mu zapisanie się do Konserwatorjum, twierdząc jednogłośnie, że studja nad grą fortepianową były dlań zgoła zbyteczne. Słowa zaś Herza: „Qu'est ce que voulez apprendre au conservatoire vous qui jouez mieux que les professeurs" były najlepszem świadectwem jego dojrzałej już techniki fortepianowej. „Pomimo tego wszystkiego — pisał Zarzycki do Schneidra pod datą 13 lutego 1858 r.—do perfekcji wiele mi brakuje—toteż pracuję—tak co do gry jak i kompozycyj". W ciągu więc następnych czterech lat, usilnie pracując nad rozwojem swego talentu, studjował prywatnie teorję kompozycji u N. H. Rebera, kompozytora i profesora konserwatorjum paryskiego, a następnie jeszcze przez czas pewien u profesora Karola Reineckego.

Dnia 30 marca 1860 r. Zarzycki dał koncert kompozytorski w sali Herza, w Paryżu, wykonywując kilka utworów drobniejszych, jak: „Berceuse", „Romance" i „Valse", oraz „Grande Polonaise" op. 4 i „Concerto" op. 17 z towarzyszeniem orkiestry teatru włoskiego pod dyrekcją Greivego, znanego podówczas w stolicy nadsekwańskiej kompozytora [1]). „Ruch muzyczny" warszawski z dnia 18 kwietnia tegoż roku podał o tym koncercie następującą wzmiankę:

---

[1]) Patrz: „Dziennik Poznański" nr. 81 z dnia 7 kwietnia 1860 r.

„O fortepianiście Zarzyckim piszą po jego koncercie danym w Paryżu (w 1-ym tygodniu b. m.), w Revue et gazette musicales, że wiele ma talentu, oktawy robi w sposób zadziwiający; ma biegłość czystość i świetność a nawet zapał — ale powinien był grać inne a nie swoje własne kompozycje. Zarzucają im dziwaczenie, brak wykończenia rytmicznego i okresów, zrywanie frazesów — słowem burzliwość ducha, bez ładu, który do przedstawienia go pomaga i upoważnia. „Chopin także używał harmonij śmiałych i czasem nieregularnych; ale kto go chce naśladować, winien mieć jego myśl poetyczną, dzielną, namiętną, która wśród największych licencyj nie opuszcza go nigdy".

Tym koncertem zdobył sobie Zarzycki sławę wirtuoza - fortepianisty, a podwoje sal koncertowych w licznych miastach Europy stanęły przed nim otworem. Podróż artystyczna do Niemiec, odbyta 1862 r., przyniosła mu wielkie powodzenie w Kolonji, Koblencji, Wiesbadenie, Wrocławiu i t. d. W następnym roku wystąpił z koncertem w lipskim Gewandhausie, gdzie przyjmowano go nader życzliwie; wirtouzowskie zalety gry Zarzyckiego w miejscowym, wybrednym świecie muzycznym wzbudziły prawdziwe uznanie. Dalszym etapem podróży artystycznej był Wiedeń i Löwenberg, rezydencja ks. Hohenzollern-Hechigena. Zarzycki na specjalne zaproszenie księcia dwukrotnie grał w Löwenbergu (23 i 26 listopada 1865 r.) Książe odniósł się z entuzjazmem do gry naszego artysty, a należy dodać, że był on sam wybrednym znawcą i utrzymywał w swej rezydencji doskonałą orkiestrę.

Po tym czasie pełnym sukcesów, Zarzycki powrócił do kraju (w początkach 1866 r.) Jadąc do Polski miał tedy ustaloną już opinję znakomitego fortepianisty i kompozytora, zaopatrzonego w sporą ilość własnych utworów, w nowe zdobycze gry wirtuozowskiej i pokaźny zasób wiedzy w tym kierunku. Dla ówczesnego naszego życia muzycznego walory te miały doniosłe znaczenie już choćby z tego względu, że ruch muzyczny w okresie popowstaniowym nie był nadzwyczajnie rozwinięty. Przypomnijmy sobie, iż był to czas, w którym rząd rosyjski coraz bardziej wywierał swoje wpływy i nacisk na życie kulturalne w Polsce. Przykładem tego była opera warszawska, której środki zostały przez zaborców bardzo uszczuplone. Następnie. Instytut muzyczny, który zaledwie mógł istnieć—mimo usiłowania i energję Apolinarego Kątskiego— z trudem spełniał swoje zaszczytne zadanie kulturalno-pedagogiczne. Ruch zaś koncertowy nosił cechy dorywczej, nieskoordynowanej pracy organizacyjnej. Nie było zatem dla polskiego kompozytora i wirtuoza odpowiedniego terenu do rozwinięcia szerokiej działal-

ności. Tem większa była zasługa Zarzyckiego, że, nie zważając na niepomyślne warunki i obojętność, z jaką społeczeństwo nasze odnosiło się do muzyki, wrócił do Polski z wiarą, że przyczyni się do podniesienia kultury narodu. Toteż dziś, kiedy na tę epokę można już patrzeć z oddalenia historycznego, należy stwierdzić, że Zarzycki był w owym czasie nietylko znakomitym fortepianistą i kompozytorem, ale i jedną z najpotężniejszych dźwigni ruchu muzycznego.

Jako jeden z założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego został powołany przez pierwszy komitet na dyrektora działu muzycznego T-wa (dn. 2 lutego 1871 r.) Pierwszą realizacją planów Zarzyckiego było przedewszystkiem zorganizowanie chóru na terenie Warsz. T-wa Muz. W sprawozdaniach komitetu za rok 1871 czytamy:

„Uformowanie chóru było zadaniem licznych starań i zabiegów. Nauka odbywa się kilkakrotnie w tygodniu. Zapisanych do chóru jest osób blisko sto. Z żalem jednakże przyznać trzeba, iż uczęszczanie nieregularne utrudnia zadanie kształcących i opóźnia rezultaty do których się dąży".

Oddany z zapałem pracy, organizował Zarzycki nietylko wieczory muzyczne, ale również był niestrudzonym inicjatorem wielkich koncertów ze współudziałem sławniejszych artystów. Częstokroć osobiście występował na estradzie w charakterze bądź solisty, bądź też doskonałego wykonawcy w ensemblach, który to dział muzyki pragnął szczególnie rozpowszechnić wśród najszerszych warstw społeczeństwa polskiego. Linja jego działalności — jako dyrektora na terenie Towarzystwa—była prosta, bez najmniejszych odchyleń. Kierował się zawsze ideą przewodnią Towarzystwa, którego celem było podniesienie kultury muzycznej i krzewienie jej w Polsce. Dbał wielce o rozwój tej instytucji i jej wysoki poziom artystyczny, chroniąc ją od wszelkich wpływów ludzi niepowołanych. Nie znosił dyletantyzmu, a nie idąc nigdy drogą kompromisu, tłumił z całą bezwzględnością wszelkie objawy, zagrażające artystycznemu bytowi Towarzystwa. Oto czytamy w protokułach posiedzeń komitetu z dnia 17 października 1874 r.:

„Z powodu ciągłego przychodzenia na zebrania piątkowe osób bądź to nienależących do Twa, bądź też zalegających w opłacie, postanowiono pytać wszystkich wchodzących o bilety, i ogłosić o tem obostrzeniu w kurjerach, oraz przybić stosowny napis przy wejściu".

Pragnąc uzdrowić pewne niedomogi Towarzystwa i usunąć wadliwe ustawy komitetu, Zarzycki przy współudziale: Jasińskiego,

Leo i Żeleńskiego opracował nową ustawę, która między innemi głosiła: „1) podwyższenie składki; 2) sposób obioru dyrektora muzycznego oraz 3) zniesienie nadzwyczajnych ogólnych zebrań“. Punkty te odrzucone jednak zostały przez nadzwyczajne ogólne zebranie (dn. 28 lutego 1875 r.) Stało się to przyczyną do rezygnacji Zarzyckiego z funkcyj dyrektorskich.

Ustąpiwszy z zajmowanego stanowiska, usunął się Zarzycki w zacisze domowe i w ciągu następnych czterech lat, nie zajmując znaczniejszej placówki w warszawskiem życiu muzycznem, oddał się pracy kompozytorskiej, przerywanej niekiedy koncertami na cele dobroczynne. Było to życie skupione, zamknięte, w którem dominowała wyobraźnia twórcza, a na które nie mały wpływ miała żona (Franciszka z Leskich), głęboko wnikająca w duszę męża-artysty.

„Zaślubiwszy ukochaną oddawna idealnem uczuciem — pisał Władysław Żeleński, przyjaciel i stały gość domu pp. Zarzyckich — kobietę wyższą, która mu się stała najodpowiedniejszą towarzyszką życia, jako mąż, jako ojciec rodziny, stał się wzorem dla wszystkich. Tam, w tem szczęśliwem ognisku domowem, skupiała się cała głębia jego uczuć; tajona w życiu tkliwość tego serca muzyka-poety tam znajdowała zastosowanie i podnietę“.

Po śmierci Apolinarego Kątskiego, dyrektora Instytutu muzycznego, głos opinji publicznej jednogłośnie oświadczył się za Zarzyckim, dzięki czemu w jego ręce złożono ster tej tak ważnej i jedynej w Polsce wyższej uczelni muzycznej.

„Konkurentów — pisał Zarzycki w liście do Schneidra z dnia 26 października 1879 r. — było nie mało stąd i z zagranicy — ja się wcale nie ubiegałem — ja jedynie nie wystąpiłem jako kandydat — zostałem przedstawiony i zatwierdzony pomimo rozlicznych silnych starań i machinacyj“.

Zarzycki jako dyrektor Instytutu (od roku 1879 do marca 1888 r.) pozostawił po sobie pamięć sumiennego i uczciwego pedagoga i pracownika szczerze oddanego sztuce rodzimej. Przedewszystkiem był on człowiekiem o zdecydowanie kryształowym charakterze, „un homme de bien“ — jak nazwał go Żeleński, człowiekiem bezkompromisowym, który brzydził się wszelkim fałszem i blagą. Intryg nie znosił i nie starał się nawet z niemi walczyć, wiedząc, że nie dotrzyma pola tym, dla których wszelkie środki były dobre. Nie należy się więc dziwić, że dzięki tym właściwościom charakteru — poza kilkoma korzystnemi zmianami — nie zdołał Zarzycki w Instytucie muzycznym przeprowadzić reorganizacji zasadniczej, którąby Instytut postawiła na wybitnem, europejskiem stanowisku.

Toteż punktem ciężkości jego pracy stał się trud nad podniesieniem poziomu klas fortepianowych. Ostatecznie zaś, po dziewięciu latach rzetelnej pracy, zrezygnował Zarzycki z zajmowanego stanowiska, a powodem rezygnacji stała się jego przynależność państwowa do Austrji.

Odtąd resztę swego życia poświęcił przeważnie pracy twórczej, wyjeżdżając od czasu do czasu zagranicę.

„Nigdy nie odżałuję — pisał kompozytor z Wrocławia pod datą 15 listopada 1894 r. do żony swej — że nie byłaś na wczorajszym koncercie, bo zapewne nie łatwo już znajdzie się okazja słyszeć Suitę moją tak wybornie wykonaną, z dodatkiem, że mogłem nią sam dyrygować. Miałem powodzenie, większe jak się spodziewałem; bo niemiecka publiczność do nowości nie łatwo się zapala, a muzyka moja już jako polska nie koniecznie może liczyć na sympatję, tem więcej, że w ogóle pierwsze to moje wystąpienie jako symfonista na samą orkiestrę“.

Niebawem po tym koncercie powrócił do Warszawy, gdzie w marcu 1895 r. poraz ostatni grał w sali ratuszowej na cel dobroczynny. Prócz wielu swoich kompozycyj, jakgdyby w przeczuciu zbliżającej się śmierci, chciał zakończyć i pożegnać swą karjerę artysty-wirtuoza,—wykonał raz jeszcze koncert fortepianowy f-moll Henselta, ten sam, którym niegdyś w paryskiej sali Herza rozpoczął swą pełną działalność artystyczną.

Wkrótce potem ciężko zaniemógł i dnia 1 listopada tegoż roku życie zakończył.

* * *

W określonych ramach tego artykułu niepodobna zająć się szczegółową analizą o charakterze porównawczym i estetyczno-stylistycznym wszystkich utworów Aleksandra Zarzyckiego, musimy jednak omówić ogólną ich charakterystykę. Twórczość jego ilościowo nie przedstawia się imponująco, gdyż pisał on dość wolno, każdy zaś pomysł harmoniczny lub kontrapunktyczny wielokrotnie opracowywał. Indywidualność Zarzyckiego ujawniła się najsilniej w dziedzinie muzyki pieśniarskiej oraz w drobnych kompozycjach fortepianowych. Piękne swe pomysły melodyczne łączył wspaniale ze szlachetną i wykwintną formą, którą nabył w dobrej szkole Rebera w Paryżu. Częste przebywanie w środowiskach wysokiej kultury muzycznej, oraz zażyłe i przyjazne obcowanie z pierwszorzędnemi talentami europejskiemi, jak: Liszta, Sarassatego, braci Rubinsteinów etc., wywarły nietylko olbrzymi wpływ na rozwój artystyczny Zarzyckiego, ale i uczyniły go człowiekiem miary

europejskiej. Muzykę jego cechuje nadewszystko szczera prostota w połączeniu z dobrym smakiem artysty. Był czas, że dzieła jego niekiedy podlegały zbyt surowej krytyce, która zarzucała mu pewną skłonność do nowatorstwa i śmiałość w pomysłach harmonicznych. Istotnie, Zarzycki starał się zawsze iść z prądem czasu, a choć sięgał — w miarę swych możliwości — po coraz to nowe środki techniki kompozytorskiej, jednak nigdy nie gonił za przesadną oryginalnością i unikał również chorobliwych dziwactw. W przeciwieństwie do kosmopolitycznych cech w twórczości Grossmanna, Münchheimera i innych ówczesnych naszych kompozytorów, muzyka Zarzyckiego—podobnie jak Henryka Wieniawskiego—przedstawiała typ prawdziwie polski. Jeżeli mamy już szukać wpływów w utworach Zarzyckiego, to przedewszystkiem wpływów Chopina i Moniuszki. Ale również i polska pieśń artystyczna z drugiej połowy XIX wieku pozostawała pod bezpośrednim wpływem twórczości Moniuszki. Żaden jednak z rówieśników Moniuszki, jak: Kratzer, Komorowski, Kania, Jarecki i Münchheimer, nie zdobył się na to, by iść szlakiem tej arcyszczerej i bogatej inwencji melodycznej wielkiego pieśniarza, choćby z tej przyczyny, że żaden z nich nie posiadał większego talentu twórczego. Dopiero następna generacja kompozytorów polskich, dzięki swym talentom i wykształceniu, opartemu na wzorach Zachodu, zdołała polski pierwiastek w muzyce skojarzyć z obcą techniką. Wówczas ich liryka wokalna ukazała zdecydowane oblicze. Przedstawicielami tej generacji przedewszystkiem byli: Zarzycki i o trzy lata młodszy od niego Żeleński.

Mimo że Zarzycki nie dorównywał w pieśniarstwie Żeleńskiemu, niemniej jednak w licznych swych pieśniach wypowiedział się doskonale, wykazując dla tej formy wiele zrozumienia. Wzorując się na „Śpiewniku domowym“ Moniuszki, napisał dwa cykle pieśniarskie op. 13 i 14. Myśl, którą kierował się Zarzycki przy wydaniu pierwszego cyklu, daje nam poznać list jego, pisany do Schneidra pod datą 26 października 1870 r. Czytamy w nim:

> „Napisałem teraz śpiewnik, składający się z 14 pieśni — sądzę że przed nowym rokiem wyjdzie — niewdzięczna to u nas rzecz pisać do śpiewu, bo tak mało śpiewających — a pomiędzy nimi jeszcze wyjatkowo z jakiem takiem zrozumieniem. Ale ja robię to z myślą na przyszłość — kiedyś przecież i u nas rozwinie się zmysł i pojęcie sztuki — dotąd smutny stan — i nie mogło być inaczej — bośmy wogóle zacofani“.

Prozodja pieśni op. 13 i 14 niezawsze była szczęśliwa, jakkolwiek niektóre z nich, jak np. „Moja piosenka“, zasługują na

wyróżnienie. Na początku swej twórczości pieśniarskiej kompozytor pisał muzykę do poezji bardzo słabej pod względem wersyfikacyjnym (np. „Czyliż on zgadnie"). W kompozycjach tych, ujętych w dwa cykle, widzimy, jak wiele brakowało jeszcze Zarzyckiemu do całkowitego opanowania tego rodzaju formy muzycznej. Jednym z najpopularniejszych utworów z pierwszego cyklu stała się piosenka „Między nami nic nie było". Do rozgłosu jej przyczyniła się Marcelina Sembrich-Kochańska, która na swych koncertach— sama sobie akompanjując — śpiewała ten jeden z najwdzięczniejszych utworów pieśniarstwa naszego z drugiej połowy ubiegłego stulecia. O wiele wyżej Zarzycki stanął w późniejszych swoich pieśniach. Już cykl pieśni op. 15 cechuje staranność w opracowaniu, zwłaszcza w pieśni „Błąka się wicher w polu". Następnie „Dwa śpiewy" op. 30 należą do jego najcelniejszych utworów w zakresie pieśniarstwa. W pierwszym z nich, „Barkarola", odznacza się akompanjament, opracowany dość kunsztownie, na tle którego snuje się pełna wdzięku linja wokalna. Drugi, napisany do rzewnych słów Krasińskiego „Zawsze i wszędzie" posiada momenty szczerego liryzmu, właściwego psychice twórczej Zarzyckiego. Najwięcej jednak przemawiała do duszy naszego pieśniarza poezja Asnyka; toteż częstokroć do niej tworzył muzykę liryczno-melodyjną, zaprawioną polskim sentymentem, bez ckliwej jednak czułostkowości.

Oprócz solowych uprawiał Zarzycki też i wielogłosowe pieśni, zwłaszcza religijne. Te ostatnie jednak nie posiadają klasycznych znamion stylu religijnego, z tej racji, że, indywidualna twórczość Zarzyckiego, miała za podstawę zdecydowanie liryczno-narodowe pierwiastki, które nie zawsze godzą się z formą chorału gregorjańskiego, będącego kośćcem muzyki religijno-kościelnej.

Łącznie z pieśniami najkorzystniej uwydatniły talent Zarzyckiego jego drobne kompozycje fortepianowe. Jako wyborny fortepianista, umiał wniknąć w tajniki techniki instrumentu, wydobywając z niego bogatą kolorystykę dźwiękową. W niektórych jego utworach fortepianowych zaznacza się wyraźnie wpływ Chopina tak pod względem harmoniki i modulacyj, jak i melodyki. Jednym z przykładów tego jest „Barcarolla" H-dur op. 5, gdzie w niektórych zwrotach swej melodyki przypomina „Berceuse" op. 57 Chopina. „Barcarolla" zachowuje w budowie swej trzyczęściową formę, poprzedzoną krótkim wstępem. Do najgłębszych i najwięcej wartościowych dzieł Zarzyckiego należą dwa mazurki op. 12, wykwintne i oryginalne w pomysłach, oraz nawskroś poetyczna, pełna wdzięku i prostoty „Serenade" op. 24. Utwory

jego, zwłaszcza fortepianowe, ze względu na swój specjalny charakter i dominującą w nich nutę liryczną, można zaliczyć do typu muzyki, znanej w literaturze muzycznej w połowie XIX w. pod nazwą „Pièce de salon“. Formy tych kompozycyj były różnorodne, jak w rodzaju tak zwanej pieśni bez słów, ronda etc. Tu, dzięki przewadze wykwintu, wytworności i dobrego smaku stał się Zarzycki przedstawicielem muzyki w stylu „salonowym“, a typową kompozycją tego stylu jest jego walc op. 4.

Twórczości skrzypcowej oddawał się Zarzycki z zamiłowaniem i w tej dziedzinie pozostawił szereg dzieł o charakterze minjaturowym nie małej wartości. Najbardziej popularnym utworem skrzypcowym (programowy numer wszystkich niemal koncertów Pabla Sarassatego) był „Mazurek“ op. 26, którego główny temat odznacza się niezwykłą świeżością i polotem. W „Andante et Polonaise“ op. 23 wysuwa się na pierwszy plan pierwiastek wirtuozowski. Wstępem do tej efektownej kompozycji jest „Andante“, „Polonaise“ natomiast odznacza się rytmiką, posiadającą wybitnie polskie cechy.

Do większych utworów na fortepian z towarzyszeniem orkiestry należą: „Grande Polonaise“ op. 7 i „Concerto“ op. 17. Z tych dwuch utworów, ostatni posiada więcej wartości. Ma on w sobie wiele oryginalności tak pod względem formy, jak i treści muzycznej. Motywy Koncertu odznaczają się pełną wdzięku melodyjnością, uwypukloną jasno i plastycznie na tle akompanjamentu orkiestrowego. Tematy ekspozycji nie kontrastują według typowych wzorów muzyki klasycznej pod względem rytmu i charakteru lecz obydwa mają śpiewną melodję, dzięki czemu w tej kompozycji, napisanej z doskonałem wyczuciem brzmienia fortepianowego, przeważa nuta zdecydowanie liryczna.

Wyłącznie na orkiestrę napisał Zarzycki jedyny utwór: „Suite Polonaise“ op. 37. Składa się on z czterech części: poloneza, mazurka, intermezza i krakowiaka. Forma dwuch pierwszych dzięki stylizacji jest nieco wydłużona, ostatnia zaś część w ścisłem znaczeniu nie posiada charakteru krakowiaka. Motywy poloneza i mazurka pozbawione są wybitnej oryginalności, zwłaszcza zakończenie drugiej części Suity, gdzie kompozytor ze swego mazurka skrzypcowego op. 26 pożyczył figurę melodyczną. Najpiękniejszym ustępem Suity jest trzecia jej część, „Intermezzo Cantabile“, pełna sielskiego kolorytu. Tutaj Zarzycki pokazał nam jak głęboko odczuwał piękno przyrody. „Intermezzo“ jest w swojej treści nastrojowej pastelowym obrazem, w którym autor ilustruje sceny z ży-

cia przyrody, obrazem dobrze pomyślanym tak pod względem techniki kompozytorskiej, jak i instrumentacyjnej.

Mimo że Zarzycki władał instrumentacją dobrze, jednakże nie wnikał w tajniki każdego z poszczególnych instrumentów, w ich właściwości techniczne i dźwiękowe. Instrument orkiestrowy podporządkowywał zawsze swej fantazji twórczej, skłaniającej się wybitnie w kierunku muzyki wokalnej, a przedewszystkiem fortepianowej. Jego myśli muzyczne objawiały się przeważnie w dźwięku fortepianowym, później dopiero przyoblekał je w szatę orkiestrową. Toteż muzyka orkiestrowa Zarzyckiego nie wybiła się ponad poziom ówczesnej polskiej muzyki symfonicznej, której przedstawiciele z pewną rezerwą odnosili się do środków wprowadzonych do orkiestry przez Berlioza, Liszta, Wagnera i Straussa.

Nowa epoka symfoniczna rozpoczęła się w Polsce dopiero pod koniec XIX i w początku XX w., a zapoczątkowała ją grupa symfonistów, która, chcąc przemawiać muzycznym językiem ludzi współczesnych, musiała opierać się przeważnie na przykładach sztuki niemieckiej i nowo-rosyjskiej.

Reasumując całą działalność artystyczną Zarzyckiego z jego zaletami charakteru otrzymamy obraz człowieka-artysty, który rzetelnie kochał sztukę, i służył jej uczciwie i bezkompromisowo. W twórczości zaś swej był wyrazicielem tych ideałów, które dążyły do stworzenia narodowego stylu muzyki polskiej.

SPIS KOMPOZYCYJ ZARZYCKIEGO

UTWORY WYDANE

Opus 1. „Trois poesies musicales" na fortepian. Paryż, wyd. J. Mahe Nr. 1. „Presto" fis-moll; Nr. 2. „Berceuse" As-dur; Nr. 3. „Romance" H-dur.

Opus 2. „Dwie pieśni". Warszawa, wyd. Kaufmanna i Hösicka. Nr. 1. „Barkarola" (słowa A. P.) g-moll; Nr. 2. „Pajęczyna" (słowa Syrokomli) Es-dur.

Opus 3. „Trois poesies musicales" na fortepian. Paryż, wyd. Mahe. Nr 1. „Elegie" fis moll; Nr. 2. „Priére" C-dur; Nr. 3. „Plainte" G-dur

Opus 4. „Grande valse" na fortepian, g-moll. Lipsk, wyd. Breitkopf i Härtel.

Opus 5. „Barcarolle" na fortepian, H-dur. Lipsk, wyd. Breitkopf i Härtel.

Opus 6. „Deux chants sans paroles". Kraków, wyd. Wildt. Nr. 1 „Berceuse" E-dur; Nr. 2. „Idylle" H-dur.

Opus 7. „Grande polonaise" na fortepian, z tow orkiestry. Lipsk, wyd. Breitkopf i Härtel.

Opus 8. „Valse brillante" na fortepian, As-dur. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 9. „Dwie pieśni". Warszawa, wyd. Sennenwald. Nr. 1. „Moja srebrna złota" (słowa Lenartowicza) G-dur; Nr. 2. „Dwie zorze" (słowa Lenartowicza) As-dur.

Opus 10. „Deux nocturnes“ na fortepian. Lipsk, wyd. Kistner. Nr. 1. „Andantino“ Ges-dur; Nr. 2. „Allegretto cantabile“ A-dur.

Opus 11. „Drei Lieder“. Lipsk, wyd. Kistner. Nr. 1. „Der schwere Abend“ (słowa Lenau) A-dur; Nr. 2. „Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff“ (słowa Heinego) e moll; Nr. 3. „Waldestrost“ (słowa Lenau) cis-moll i Des-dur.

Opus 12. „Deux Mazourkas“. Warszawa, wyd. Sennenwald. Nr. 1. Mazurek B-dur; Nr. 2. Mazurek g-moll.

Opus 13. „Pierwszy śpiewnik na jeden głos z tow. fortepianu“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Serenada“ (słowa Asnyka) As-dur; 2) „Moja piosenka“ (słowa Kraszewskiego) Des-dur; 3) „Pamiętaj“ (naśladowane z niem. przez Lenartowicza) E-dur; 4) „Między nami nic nie było“ (słowa Asnyka) C-dur; 5) „Widzę cię zawsze we snach nocnych moich“ (z Heinego przez J. S.) c-moll; 6) „Ona“ (słowa Kraszewskiego) A-dur; 7) „Tęsknota“ (słowa Żmichowskiej) a-moll; 8) „Piękna rybaczko, zatrzymaj się w biegu“ (z Heinego przez J. S.) As-dur; 9) „Oczywistość“ (słowa Żmichowskiej) C-dur; 10 („Moje słońce“ (słowa Berwińskiego) C-dur; 11) „Ach jak mi smutno“ (słowa Asnyka) e-moll; 12) „Różne łzy“ (słowa Asnyka) D-dur i moll; 13) „Czyliż on zgadnie?“ (Magdusia) Es-dur; 14) „Gdyby kwiatki to wiedziały“ (z Heinego przez J. S.) f-moll.

Opus 14. „Drugi śpiewnik na jeden głos z tow. fortepianu“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Jeśli jest ten kwiat złoty“ (według Hugo przez Ujejskiego) G-dur; 2) „Pod ócz moich łzami“ (według Heinego przez Gaszyńskiego) G-dur; 3) „Majowa rosa“ (słowa Ilnickiej) e-moll; 4) „Gołąbki i róże“ (według Heinego przez Gaszyńskiego) D-dur; 5) „Tęsknota“ (słowa Asnyka) g-moll; 6) „Pieśń wiosenna“ (słowa Mirona) G-dur; 7) „Zielona jabłonka“ (słowa Pauliny Glücksberg) h-moll; 8) „O zmroku“ (słowa Mirona) B-dur; 9) „Idź dalej“ (słowa Asnyka) d-moll; 10) „Biały kwiat“ (według Rakody'ego przez Mirona) As-dur; 11) „Nad jeziorem“ (słowa Lenau) F-dur; 12) „Pożegnanie“ (słowa Mirona) G-dur; 13) „Śpiewak tęskniący“ (słowa Zaleskiego) a-moll.

Opus 15. „Pięć pieśni na jeden głos z tow. fortepianu. Z motywów ludowych, słowa Asnyka“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Siwy koniu“ e-moll 2) „Szumi w gaju brzezina“ C-dur; 3) „Błąka się wicher w polu“ a-moll; 4) „Nie będę cię rwała“ F-dur; 5) „Siedzi ptaszek na drzewie“ D-dur.

Opus 16. „Romance pour violon“ E-dur z tow. kwartetu, fletu, klarnetu i 2 waltorni, lub fortepianu. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 17. „Concerto“ na fortepian z tow. orkiestry. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 18. „Grande valse“ D-dur na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 19. „Deux morceaux“ na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Chant d'amour“ E-dur; Nr. 2. „Barcarolle“ f-moll.

Opus 20. „Deux mazourkas“ na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Mazurek“ b-moll; Nr. 2. „Mazurek“ A-dur.

Opus 21. „Pieśni na jeden głos z tow. fortepianu“, Warszawa, wyd. Sennenwald 1) „Dola“ (słowa Syrokomli) h-moll; 2) „Dziewczę i gołąb“ (słowa Odyńca) As-dur; 2) „Nie mów“ (słowa Asnyka) B-dur.

Opus 22. „Drei Lieder“ z tow. fortepianu. Berlin. wyd. Ries i (Erler). 1) „Zwiegesang“ (słowa Reinicka) B-dur; 2) „Letzter Wunsch“ (słowa Sturma) G-dur; 3) „Der erste kuss“ (słowa Zitelmanna) A-dur.

Opus 23. „Andante et Polonaise“ na skrzypce z tow. orkiestry lub fortepianu Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Andante“ cis-moll; Nr. 2. „Polonaise“ A-dur.

Opus 24. „Deux morceaux“ na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Serenade“ As-dur; Nr. 2. „Valse-Impromptu“ Es-dur.

Opus 25. „Trzy psalmy“ na jeden głos z tow. fortepianu albo organów. Warszawa, wyd. Sennenwald. Słowa Kochanowskiego 1) „Psalm 28“ G-dur, 2) „Psalm 17“ G-dur, 3) „Psalm 13“ e-moll.

Opus 26. „Mazourka“ G-dur na skrzypce z tow. orkiestry lub fortepianu. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 27. „Ave Maria Psalm 46“ na dwa głosy z tow. fortepianu albo organów. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Ave Maria“ C-dur (na sopran i baryton); 2) „Psalm 46“ F-dur (na sopran i alt).

Opus 28. „Dwa śpiewy“ na jeden głos z tow. fortepianu. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Panieneczka“ (słowa Asnyka) C-dur; 2) „Astry“ (słowa Asnyka) d moll.

Opus 29. „Dwa Psalmy“ na jeden głos z tow. fortepianu albo organów. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Psalm 141“ f-moll; 2 „Psalm 67“ Es-dur.

Opus 30. „Dwa śpiewy“ na jeden głos z tow. fortepianu. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Barkarolla“ (słowa Asnyka) C-dur; 2) „Zawsze i wszędzie“ (słowa Krasińskiego) h-moll.

Opus 31 (?) „Bez Ciebie“ (słowa Zacharjasiewicza) F-dur. Warszawa, wyd. Gebethner i Wolff.

Opus 33. „Trzy pieśni“ na jeden głos z tow. fortepianu. Tekst polski — L. Kaplińskiego. niemiecki — J Kościelskiego. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Do słowika“ Es-dur; 2) „Wieczorem“ F-dur; 3) „Pocóż się serce rozdziera i krwawi“ c-moll.

Opus 34. „Trois morceaux pour piano“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Chant du printemps“ G-dur; 2) „Romance“ Es-dur; 3) „En valsant“ B-dur.

Opus 35. „Introduction et Cracovienne“ na skrzypce z tow. orkiestry. Berlin. wyd. N. Simrock. 1) „Introduction“ D-dur; 2) „Cracovienne“ D-dur.

Opus 36. „Deux mazourkas pour piano“. Berlin, wyd. Simrock. 1) Mazurek As-dur; 2) Mazurek H-dur.

Opus 37. „Suite polonaise“ na orkiestrę. Berlin, wyd. Simrock (1893 r. 1). „A la Polonaise“ A-dur; 2) „A la Mazourka“ E-dur; 3) „Intermezzo cantabile“ a-moll; 4) „A la Cracovienne“ A-dur.

Opus 38. „Mazourka“ E-dur na fortepian. Berlin, wyd. Simrock.

Opus 39. „Deuxième mazourka“ E-dur na skrzypce. Berlin, wyd. Simrock.

UTWORY BEZ LICZBY OPUSU

1) „Mazurek“ c-moll. Warszawa, wyd. „Echo Muz. i Teatr.“ 2) „Berceuse (Dernière pensée musicale) f-moll i Dur. Berlin, wyd. Bote i Bock (1896 r.).

UTWORY NIEWYDANE

1) „Hymn do Muzyki“ (słowa Szymanowskiego), kantata na chór mieszany z tow. instrumentów dętych i harfy. Utwór ten został wykonany na pierwszym koncercie Warsz. Twa Muz., który odbył się w dniu 19 kwietnia 1871 r.

2) „Chór myśliwych“ (słowa Grajnerta), na cztery głosy męskie z tow. fortepianu i dwuch waltorni. (Miłosław, dn. 27 lipca 1873 r.)

3) „Serenada“ na sopran i fortepian z tow. orkiestry.

4) „Pieśń nocnego wędrowca“ (słowa Mirona podług Goethego na chór męski).

5) „Veni Creator“ na czterogłosowy chór męski.

6) „Salve Regina“ na czterogłosowy chór męski.

Opus 40. „Dwa śpiewy“ na czterogłosowy chór męski. Nr. 1. „Chór strzelców“ (słowa Garczyńskiego); Nr. 2. „Z łąk i pól“ (słowa Konopnickiej).

ZARYS BIBLIOGRAFJI

1) Sowiński Albert: „Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych“. Paryż, 1874 r. stron. 425—426.

2) Bogusławski Władysław: „Aleksander Zarzycki“. „Echo muz.“ 1884 r., str. 217—218 i 226—227.

3) Stattler Juljusz: „Aleksander Zarzycki“. „Echo muz.“, 1895 r., str. 517—518 i 531—532.

4) Żeleński Władysław: „Aleksander Zarzycki“. „Echo muz.“, 189[illegible] str. 566 — 568.

5) Riemann Hugo: Musik-lexikon“. Rok 1900, str. 1267 i 1929 r. tom 2, str. 2062.

6) „Biografje kompozytorów z IV—XX w.“ Moskwa, 1904 r. Część polska pod redakcją Pachulskiego, str. 809 – 813.

7) Dr. Jachimecki Zdzisław: „Polska jej dzieje i kultura“, tom 3, str. 900—901.

8) Brzeziński Franciszek: „Aleksander Zarzycki“. „Kurjer Warszawski“ z dn. 7 marca 1934 r.

9) „Zbiór programów koncertowych Warszawskiego Tow. Muzycznego“.

10) „Sprawozdania Komitetu Warszawskiego Tow. Muzycznego“.

11) „Protokuły Posiedzeń Warszawskiego Tow. Muzycznego“.

12) Zahorowski Władysław: „Aleksander Zarzycki“. Akta kancelaryjne Warsz. Twa Muz. z roku 1903.

Dr. JERZY FREIHEITER

OPERA W RADJO— NOWEM POLEM PRACY DLA KOMPOZYTORÓW?

Przesilenie opery w dobie dzisiejszej, zarówno artystyczne, sięgające, jak zobaczymy, aż do podstaw jej założeń, jak i ekonomiczne, a z drugiej strony coraz większa rola radja, jako pośrednika dóbr kulturalnych, czynią problem stosunku opery do radja coraz bardziej aktualnym, nawet piekącym.

Zagadnienie opery w radjo jest wciąż kwestją otwartą. Opera jest dziś zawsze tylko mniej, lub więcej słabą (zależnie od stylu dzieła) namiastką, która wymaga od słuchacza wiele współpracy i dobrej woli w uzupełnieniu strony wizualnej wyobrażeniami fantazyjnemi, względnie pamięciowemi. Dochodzi z konieczności czasem do wręcz nieznośnych dla słuchającego muzyki—sytuacyj, gdy speaker musi podczas aktu wyjaśnić, co się dzieje na scenie!

Napozór wydaje się, jak gdyby opera, forma dramatyczno-muzyczna, w swem założeniu nierozłącznie związana z wzrokowo śledzonym przebiegiem scenicznym, nie mogła odegrać roli samodzielnego, samowystarczalnego działu audycyj radjowych; nie widać też poważniejszych usiłowań wyniesienia opery w radjo ze znaczenia surogatu na wyżynę pełnowartościowej gałęzi programu. Próby ograniczenia akcji do zasadniczego trzonu i usunięcia z niej postaci i sytuacyj ubocznych, podejmowane w Niemczech, nie zmieniają charakteru namiastki, jaki ma audycja operowa w radjo.

Zastanówmy się jednak, czy sytuacja istotnie jest bez wyjścia, czy też może dałyby się jednak określić warunki, spełnienie których zbliżyłoby interesujące nas zagadnienie do rozwiązania? Zbadajmy, czy urzeczywistnienie postulatów radja jest w operze naprawdę niemożliwe, czy też dzisiejsze położenie opery może

przeciwnie, nawet sprzyja spełnieniu wymagań, dyktowanych przez radjo?

Podejdźmy do postawionego zagadnienia z dwu stron: przedewszystkiem od strony artystycznej, t. j. popatrzmy na głównie ważny dla radja wzajemny stosunek sceny i muzyki, nie zapomnijmy jednak o socjologji, która musi być czynnikiem współdecydującym dla przyszłej opery radjowej.

We współczesnej twórczości operowej zachodzą zjawiska, które, oglądane z perspektywy historycznej, tracą charakter pojedyńczych eksperymentów, a nabierają znaczenia konieczności dziejowej. Każą one, jak zobaczymy, uważać dzisiejszą sytuację opery za szczególnie korzystną dla warunków radja. Opera była zawsze sztuką - sprzeczności. Składające się na tę formę elementy nie stopią sie bowiem nigdy w jedność, której pragnęli genjalni reformatorzy opery (Monteverdi, Gluck, Wagner): muzyka łączyć się może z życiem tylko węzłami subjektywnych asocjacyj, nie mając z niem bezpośredniego związku, bo niema go materjał, w którym się wyraża; materjałem dramatu natomiast jest samo życie. Wspólny jest obu: muzyce i dramatowi tylko przebieg w czasie. Konieczny konflikt, tarcie połączonych sztuk krzesze iskry, zdolne wzniecić, jak uczą dzieje opery, niejeden potężny płomień genjuszu. Muzyka i dramat walczą z sobą, zdobywając naprzemian prymat. Po Monteverdim, po jego silnych akcentach dramatycznych, następuje opera neapolitańska (Scarlatti), gdzie akcja jest tylko pretekstem dla koloraturowych aryj; po włoskiej operze Picciniego wkracza na arenę wielki reformator Gluck; Meyerbeera pokonywa genjusz Wagnera. Dzieło Wagnera, to zwycięstwo dramatu.

Dziś jesteśmy z kolei świadkami hegemonji muzyki. Współczesna opera nie dąży już do nieosiągalnego, zda się, zlania w jedność dramatu i muzyki. Muzyka dzisiejszej opery, odrzucając naturalizm w oddawaniu odgłosów i dźwięków życia, drobiazgową ilustrację każdego szczegółu, każdego słowa na scenie, usamodzielnia się i wyraża formami muzyki absolutnej (inwencja, fuga, passacaglia w operze Albana Berga p. t. „Wozzeck“). Niemiecki kompozytor, Kurt Weill (którego opery mogą, jak dalej będzie mowa, mieć też znaczenie dla socjologji radja), redukuje akcję swych oper do minimum; jego dzieła kładą konsekwentnie coraz większy nacisk na usamodzielnienie muzyki. W operze Weilla „Mahagonny” rozwój leży w symfonicznych ustępach, bez udziału innych sztuk; ustępy te stają się właściwem jądrem dzieła. Z tej sytuacji wynika również nowa, ważna rola głosu ludzkiego, który

z „mówionego śpiewu", dbającego o możliwie najdokładniejsze w linji melodycznej zbliżenie do mowy, staje się w dzisiejszej operze instrumentem muzycznym, bogatszym od innych o zdolność wypowiadania słów. Z tego punktu widzenia zrozumiemy też fakt zlania się opery i oratorjum (opera-oratorjum „Oedipus rex" Strawińskiego). Scena, akcja mają dziś rolę drugorzędną, schodzą na całkiem daleki plan. Czy nie przedziwna to w dziejowej drodze opery zgodność dzisiejszego jej etapu z możliwościami artystycznemi radja? Niezależne dotąd od siebie, wichrowate linje opery, formy nierozłącznie, zdawałoby się, związanej z wrażeniem wzrokowem, i radja, domeny wyłącznego dźwięku, zdają się odnajdywać wspólną płaszczyznę. (Znamienny szczegół: głos ludzki, który odzyskał dziś ważną rolę, jest najbardziej radjofonicznym instrumentem!).

Opera i radjo, te napozór zupełnie obce światy, mają dziś niektóre styczne również na terenie socjologji. Obok współczesnych kompozytorów operowych, którzy liczą się, jak dawniej, z przygotowaniem słuchacza, opartem na znajomości dotychczasowej opery, zaznacza się mianowicie druga grupa, która nie chce przejść obojętnie nad współczesnemi przewarstwowaniami społecznemi, nie pragnie kontynuować nastawienia dawnej sztuki, zwróconej do ograniczonego koła odbiorców, lecz dąży do przystosowania dzieła do nowego słuchacza, nie „obciążonego" wykształceniem, do znalezienia rezonansu w szerokich warstwach. Uderza identyczność dążeń tej grupy z zadaniami radja. Zaliczenie kompozytora do jednej z tych dwu grup bynajmniej nie pokrywa się z wartościowaniem jego dzieła ani z przynależnością jego do kierunku „reakcyjnego" czy „postępowego" w muzyce; określa tylko nastawienie twórcy do słuchacza. Do pierwszej grupy należy więc n. p. najważniejsza bodaj pozycja współczesnej opery, „Wozzeck" Berga, dzieło zgoła nie „reakcyjne" w języku muzycznym, podobnie jak opera-oratorjum „Oedipus rex" Strawińskiego. Drugą grupę dzieł cechuje celowe uproszczenie faktury, przejrzystość, jasność, któremi pragną kompozytorowie (n. p. Weill, Krenek, Hindemith) zdobyć bezpośredni, naiwny stosunek nowego odbiorcy do dzieła. Ważne tu jest dla nas wyłącznie znaczenie tych dzieł, jako drogowskazów dla radja; z tego punktu widzenia ocena różnych pod względem wartości dzieł nie ma na tem miejscu znaczenia. Nie potrzeba dodawać, że wytycznych podejścia do trudnego problemu socjologji radja szukać należy w drugiej grupie dzieł.

Narodziny opery radjowej, jako odrębnej gałęzi twórczości,

dostosowanej do warunków, stworzonych przez radjo, są kwestją niedalekiej zapewne przyszłości. Trudno dokładnie przewidzieć drogę, którą pójdzie przyszła opera radjowa. Niewiadomo, co przejmie od swej poprzedniczki na scenie, w jakiej mierze zbliży się może do oratorjum, wracając wówczas zapewne speakerowi, stojącemu dziś poza dziełem, dawną rolę protoplasty dzisiejszego speakera, „testo”, będącego składową częścią oratorjum. Warunki, jakie spełnić musi opera radjowa i możliwości ich spełnienia wynikają z powyższego szkicu. Jeśli opera w radjo zechce—oby jak najrychlej!—dążyć do usamodzielnienia i uniezależnienia się od swej starszej siostrzycy na scenie, zastanie w dzisiejszej konstelacji opery scenicznej znaczną część pracy już gotową.

Dla naszych kompozytorów młodego pokolenia otwiera się wdzięczne, z powodu nietkniętego jeszcze bogactwa możliwości, pole pracy. Jest wśród nich zapewne wiele drzemiącej, potencjalnej siły operowej, która jedynie dlatego, że w dobie ostrego przesilenia polskiej opery nie miała podniety, nie wyładowała się w kinetykę czynu twórczego. Inicjatywę powinno podjąć radjo, które jedynie może objąć dziś rolę dawnego, możnego mecenasa. Rozpisanie konkursu na operę radjową przez Polskie Radjo miałoby zapewne doniosłe w skutkach znaczenie dla muzyki radjowej, jako specyficznego gatunku, wyrosłego z warunków stworzonych przez radjo, (nawet gdyby nie było to może doraźnie widoczne). Opera jest w tym z dnia na dzień bogatszym dziale twórczości, o ile wiem, nietknięta; niech Polskie Radjo podejmie, jako pierwsze w radjofonji światowej, rzuconą myśl!

MARJAN NEUTEICH

O MUZYCE MECHANICZNEJ

Muzykę „mechaniczną“ pojmujemy z reguły jako przeciwstawienie muzyki „żywej“. Stawiamy jej cały szereg zarzutów: deformowanie dźwięku, zniszczenie bezpośredniego kontaktu wykonawcy ze słuchaczem, pozbawienie pracy licznych rzesz muzyków.

Zarzuty te wyryły na muzyce mechanicznej piętno pewnej niższości artystycznej i — mimo niesłychanie szerokiego jej zastosowania—stworzyły z niej jakby „uboższą i źle wychowaną krewną“ wytwornej „arystokratki“ — muzyki żywej.

Sądy tego rodzaju, na ogół powszechnie wypowiadane, nie są jednak całkowicie słuszne.

Samo pojęcie „mechaniczności“ w muzyce jest właściwie dość względne. Jeśli za „żywą“ będziemy uważali tylko taką muzykę, w której proces powstawania dźwięku odbywa się całkowicie bez udziału jakiegokolwiek mechanizmu, to przekonamy się szybko, że jedynym „żywym“ instrumentem jest głos ludzki, a chór „a cappella“ jedyną nieskażoną formą „żywej“ muzyki.

W całym szeregu powszechnie dzisiaj używanych instrumentów (np. fortepian, organy) dźwięk zasadniczo tworzy się mechanicznie— dźwięk fortepianu powstaje przecież na skutek uderzenia młotka o strunę—drogę zaś od palców pianisty do młotków stanowi niezmiernie skomplikowany mechanizm.

Właściwa różnica między muzyką żywą a mechaniczną sprowadza się raczej do znaczego rozszerzenia i zwiększenia zakresu procesu mechanicznego w tej ostatniej. Gdy w muzyce żywej dźwięk z chwilą swego powstania dociera bezpośrednio do słuchacza, to w muzyce mechanicznej musi on jeszcze przebyć długą i trudną drogę pośrednią.

Pojęcie „instrumentu muzycznego“ jest dla nas jasne i zrozumiałe, wpojone w przeciągu tysiącoleci. Instrument — to fujarka,

skrzypce, trąbka, fortepian. Dzisiaj musimy to pojęcie rozszerzyć. Skrzypce + mikrofon + wzmacniacz + antena + odbiornik + głośnik to także niewątpliwie instrument muzyczny, choć niesłychanie skomplikowany i różnorodny.

„Żywotność“ dźwięku „rozszerzonego instrumentu“ pozostaje nienaruszona — wszak efekt ostateczny, wrażenie słuchowe, mimo tylu mechanicznych czynników pośrednich, jest ściśle uzależnione od rodzaju gry żywego muzyka, i wywołuje w słuchaczu świadomość nietylko wysokości dźwięku, jego barwy i nasilenia, lecz również najsubtelniejszych odcieni: gatunku tonu, stopnia napięcia uczuciowego, zrozumienia frazy muzycznej, i t. d.

Przykład radja nie jest jednak wystarczający. Głośnik radjowy reprodukuje słuchaczowi dźwięk „in statu nascendi“ — czas, potrzebny dla przejścia dźwięku przez tyle elementów pośrednich, praktycznie równa się zeru.

Jeśli jednak zwrócimy się do gramofonu i filmu dźwiękowego, gdzie dźwięk po utrwaleniu przechowywać można przez nieograniczony okres czasu i gdzie reprodukcja nastąpić może w chwili dowolnej, to i w tym wypadku ujrzymy takie same zjawisko: dźwięk reprodukowany jest bezwzględnie „żywy“, oczywiście w tym sensie, że aparat oddaje wszelkie odcienie i cechy indywidualne gry danego wykonawcy.

Używanie więc określenia muzyka „mechaniczna“ w zastosowaniu do radja, gramofonu i filmu dźwiękowego nie jest bynajmniej słuszne. „Mechaniczną“ muzyką we właściwem znaczeniu jest produkcja dźwiękowa katarynki, pianoli i t. p. instrumentów, gdzie ludzka zdolność odczuwania nie gra żadnej roli w procesie powstawania dźwięku.

Jeśli w taki sposób pojmiemy muzykę mechaniczną (radjo, gramofon, film dźwiękowy), to artystycznie najbardziej ważki zarzut—deformacji dźwięku—musimy przenieść na inną płaszczyznę.

W jakim stopniu i z jakiej przyczyny dźwięk ulega zdeformowaniu? „Żywotność“ jego pozostaje wszak zachowana—jest rzeczą znaną, że zniekształca się przedewszystkiem barwa.

Muzyka mechaniczna—to „rozszerzony“ instrument muzyczny, przyczyna deformacji dźwięku leży nie w samej istocie „mechaniczności“, lecz w niedoskonałości pewnych części składowych tego instrumentu.

Możemy więc twierdzić, że zarzut deformacji jest słuszny dzisiaj, jutro jednak może się okazać nieistotny—możliwość bowiem

udoskonalenia technicznego przy dzisiejszem tempie rozwoju i poziomie techniki jest bezwątpienia wyłącznie kwestją czasu.

Zbadajmy bliżej proces mechanizacji dźwięku.

Celem muzyki mechanicznej jest wierna reprodukcja dźwięku, uniezależniona od miejsca, lub chwili jego powstania. Pierwszym etapem tego procesu jest „usłyszenie" dźwięku przez mechaniczne ucho — mikrofon. Mikrofon przetwarza fale głosowe na prądy elektromagnetyczne — zasada jest w tym wypadku taka sama, jak w słuchawce telefonicznej — przetwarza je zupełnie wiernie, jest bowiem niezliczoną ilość razy czulszy, aniżeli ludzkie ucho. Niedoskonałość pierwszych mikrofonów, — różny stopień reagowania na dźwięki różnej wysokości—została już dawno usunięta. Mikrofony obecnie konstruowane są jednakowo czułe, zarówno na najmniejszą, jak i na największą ilość drgań fal głosowych.

Prądy powstałe w mikrofonie są jednak bardzo słabe—ulegają więc wzmocnieniu, pozostając nadal wiernym elektrycznym obrazem akustycznego pierwowzoru.

Ten etap mechanizacji jest identyczny we wszelkich odmianach muzyki mechanicznej. Droga, którą przechodzi następnie dźwięk w radjo jest powszechnie znana, zwróćmy się zatem do gramofonu i filmu dźwiękowego.

Przy produkowaniu płyty gramofonowej wzmocnione drgania elektromagnetyczne są przetwarzane na drgania igły, opartej o obracającą się płytę woskową, i żłobiącej z absolutną ścisłością w jej zagłębieniach wklęsło-wypukły obraz fal głosowych. Proces reprodukcji dźwięku odbywa się w gramofonie dwojako. W gramofonie mechanicznym nierówność rowków obracającego się pozytywu płyty woskowej wywołuje za pośrednictwem igły drgania zwykłej membrany; w gramofonie elektrycznym drgania mechaniczne przetwarzane są spowrotem przy pomocy t. zw. adaptera na prądy elektromagnetyczne, kierowane następnie do głośnika. Gramofon mechaniczny deformuje dźwięk w dość znacznym stopniu — zarzut stawiany muzyce mechanicznej posiada w tym wypadku największą dozę słuszności. Gramofon elektryczny spełnia jednak swą rolę w sposób niemal doskonały — znany jest objaw, że muzyka z płyt reprodukowana na gramofonie elektrycznym za pośrednictwem radja nie różni się jakością dźwięku od wrażeń słuchowych, odbieranych z żywych audycyj. Służy to dowodem, że dodatkowa transformacja fal akustycznych (zamiana prądów elektromagnetycznych na trójwymiarowe nierówności zagłębień płyty) nie wywołuje deformacji dźwięku; przyczyną tego objawu w gramofonie mechanicz-

nym nie jest bynajmniej zasadniczy element—płyta, lecz niedoskonałość czynników wtórnych: membrany i rezonatora.

Przejdźmy teraz do najmłodszej dziedziny muzyki mechanicznej, filmu dźwiękowego.

Zasadą utrwalania dźwięku na taśmie filmowej jest przetwarzanie zjawiska elektrycznego (prądów uzyskanych w mikrofonie) na zjawisko optyczne. Ogólne zarysy tego procesu są następujące:

Prądy elektromagnetyczne zostają po wzmocnieniu skierowane albo do maleńkiej elektrycznej lampki co nazywamy metodą intensywności, lub też przy metodzie t. zw. transwersalnej do przyrządu, zwanego oscylografem. W pierwszym wypadku lampka świeci się silniej lub słabiej w ścisłej zależności od najdrobniejszych drgań prądu, światło zaś jej, o wciąż zmiennem nasileniu, pada przez wąską szczelinę na będącą w ruchu światłoczułą taśmę celluloidową, na której, zależnie od wahań promienia świetlnego powstaje szereg miejsc o różnej gęstości i intensywności naświetlenia.

W metodzie transwersalnej, opartej na zasadzie galwanoskopu, wahania prądu wywołują drgania maleńkiego lusterka— oscylografu, przed którem umieszczona jest nieruchomo równomiernie świecąca się lampka. Drganiom oscylografu odpowiadają drgania odbijanego przezeń promienia, który oświetla—zależnie od swych odchyleń— większą lub mniejszą część szczeliny, za którą przesuwa się taśma światłoczuła.

Fotografja dźwięku, uzyskana na taśmie przy pomocy oscylografu, różni się w rysunku od fotografji, będącej wynikiem stosowania metody intensywności. W obu jednak wypadkach otrzymany obraz jest idealnie wiernem odbiciem optycznem oryginału dźwięku, odebranego przez mikrofon.

Droga reprodukcji jest w obu systemach jednakowa. Udźwiękowiona taśma zostaje przedewszystkiem wkopjowana na brzeg zwykłej taśmy filmowej. Zasadniczym elementem procesu reprodukcyjnego jest t. zw. fotocela. Jest to światłoczuła komórka elektryczna, której reakcja na przebiegający przez nią prąd jest ściśle zależna od stopnia, w jakim jest naświetlana. Przed fotocelą umieszczona jest lampka elektryczna, której promień spotykając na swej drodze przesuwającą się taśmę dźwiękową, oświetla fotocelę mocniej lub słabiej — zależnie od intensywności naświetlenia poszczególnych miejsc taśmy dźwiękowej, przez którą przechodzi. Powstałe w ten sposób w fotoceli wahania prądu odpowiadają idealnie rysunkowi przebiegającemu na taśmie, pośrednio zaś drganiom fal głosowych. Prądy elektromagnetyczne po wyjściu z foto-

celi zostają wzmocnione (zachowując ściśle wszelkie nabyte wahania) i wreszcie w głośniku przetwarzają się spowrotem w swój pierwowzór—dźwięk.

Istnieje jeszcze jeden rodzaj taśmy dźwiękowej, a mianowicie taśma stalowa, na której dźwięk jest notowany nie optycznie, lecz magnetycznie. Taśma ta, przesuwając się około jednego bieguna elektromagnesu, przez który przechodzi prąd wytworzony w mikrofonie, namagnesowuje się—współmiernie oczywiście z wahaniami prądu. Proces reprodukcji jest odwrotny—namagnesowane miejsca taśmy powodują zmiany pól magnetycznych elektromagnesu, wywołując w nim tem samem prądy, które po wzmocnieniu kierowane są do głośnika.

Tak, w najogólniejszych zarysach, odbywają się procesy transformacji fal głosowych. Jak widzimy, deformacja dźwięku we wszystkich tych wypadkach jest znikoma, a przy stosowaniu bardzo precyzyjnych aparatur i umiejętnem obchodzeniu się z niemi dźwięk wogóle nie podlega deformacji. Przyczyna tego przykrego zjawiska leży więc w innych częściach składowych nowoczesnego „rozszerzonego“ instrumentu. Mikrofon, wzmacniacz, płyta, oscylograf, taśma dźwiękowa, fotocela spełniają swe zadania bez zarzutu. Pozostaje jeszcze jeden tylko element — głośnik, w jego to niedoskonałości należy szukać powodów zniekształcania dźwięku.

Jeśli jednak postęp w ulepszaniu głośników zachowa nadal swą szybkość dotychczasową, to możemy się spodziewać, że już niedaleka przyszłość da nam konstrukcję, reprodukującą dźwięk bez zniekształceń.

Oczywiście pamiętać musimy o tem, że efekt dźwiękowy idealnego nawet głośnika, działającego w złych warunkach akustycznych, nie będzie nigdy identyczny z wrażeniami słuchowemi odbieranemi w wielkiej sali koncertowej. Głośnik w szczególności, a muzyka mechaniczna w ogólności spełnią najzupełniej „żywotnie“ swe zadanie tylko w warunkach, które będą odpowiadały jaknajdokładniej wszystkim subtelnym wymogom skomplikowanych i niezwykle czułych aparatur.

Taśma filmowa	Płyta gramofonowa (gramofon elektryczny)	Taśma stalowa
	Dźwięk oryginalny	
	↓	
	Mikrofon	
	↓	
	Wzmacniacz	
↓	↓	↓
Lampka lub oscylograf	Elektromagnes i igła	Elektromagnes
↓	↓	↓
Negatyw taśmy	Płyta woskowa	Taśma stalowa
↓	↓	↓
Wywoływanie i kopjowanie	Negatyw płyty	Elektromagnes i wzmaczniacz
↓	↓	↓
Pozytyw taśmy (Kopja)	Pozytyw płyty (Kopja)	Taśma stalowa (Kopja)
↓	↓	↓
Fotocela	Igła i elektromagnes	Elektromagnes
↓	↓	↓
	Wzmacniacz	
	↓	
	Głośnik	
	↓	
	Dźwięk reprodukowany	

Schemat utrwalania i reprodukcji dźwięku.

Drugim zarzutem stawianym często muzyce mechanicznej jest zniszczenie bezpośredniego kontaktu między słuchaczem a wykonawcą.

Aby jednak dociec, czy zarzut ten jest rzeczywiście słuszny, spróbujmy zbadać przedewszystkiem samą istotę owego bezpośredniego kontaktu.

Jest to zjawisko natury wyłącznie emocjonalnej, dość skomplikowane i wymagające bezwątpienia fachowej, obszernej analizy psychologicznej. Lecz nawet przy ogólnikowem ujęciu tego zagadnienia dojdziemy łatwo do wniosku, że dla osiągnięcia ostatecznego a jedynego celu—wywołania przeżyć muzycznych wykonawcy i słuchacza — ich bezpośredni kontakt nie jest bynajmniej konieczny. Uprzytomnijmy sobie, jak kolosalną rolę w tym kontakcie grają wszystkie zewnętrzne atrybuty publicznego koncertu, a więc: wygląd i wielkość sali, temperatura, jakość i rozmieszczenie światła, obecność większej ilości ludzi, stroje i t. d. Nastrój, wywołany temi czynnikami, połączony z wzajemnem zaciekawieniem słuchaczy i wykonawców jest bezwzględnie integralnym składnikiem kontaktu. Czy jednak te obce, niemuzyczne czynniki wpływają dodatnio na

pogłębienie czysto muzycznych przeżyć? Czy nie stoją one raczej na przeszkodzie psychicznemu skupieniu, zagłębieniu w wykonywaną lub słyszaną muzykę? Jakże często widzimy podczas koncertów słuchaczy i wykonawców przymykających oczy i usiłujących w ten sposób instyktownie oddalić od siebie wszystkie podniety i wrażenia pozamuzyczne.

Nasuwa się pytanie, czy ów tajemniczy muzyczny „fluid”, wydzielany rzekomo przez wykonawcę nie istnieje tylko w wyobraźni zbyt romantycznie nastrojonych osób?

Zewnętrzny demonizm osoby Paganini'ego musimy bezwzględnie oddzielić od wyłącznie muzycznego oddziaływania jego gry, zbiorowa zaś histerja ówczesnych słuchaczy (słuchaczek) powstawała niewątpliwie na podłożu raczej sensacyjno-erotycznem, aniżeli czysto muzycznem. (Podobne uniesienia publiczności, szczególnie w stosunku do śpiewaków są znane i dzisiaj, choć może w mniejszej skali). Erotyczne oddziaływanie artystów na publiczność bywa często również jednym z czynników kontaktu, nie pogłębiającym oczywiście czysto muzycznych emocji. Doświadczenie wykazuje również, że podniecenie wykonawcy podczas gry w pustem nawet studjo dźwiękowem jest niemniejsze od podniecenia odczuwanego przezeń podczas występu w sali koncertowej. Zachodzi tu oczywiście jakościowa różnica podniet, która pozwala artyście nieobarczonemu w studjo zewnętrznemi akcesorjami na jaknajwiększą swobodę i powięszenie skali możliwości odtwórczych.

Możemy więc z pewnością twierdzić, że zarówno wykonawca w studjo, jak i słuchacz, znajdujący się przy głośniku w swem prywatnem mieszkaniu, posiadają obecnie znacznie więcej danych dla intelektualnego i emocjonalnego zagłębienia się w wykonywany lub słyszany utwór i jest niewątpliwie zasługą muzyki mechanicznej, że uczyniła zbędnemi cały szereg zewnętrznych akcesorjów, z któremi dotychczas było związane wykonywanie i słuchanie muzyki.

Największe odium ściągnęła na siebie muzyka mechaniczna ze strony muzyków — a więc ludzi materjalnie zainteresowanych w wykonywaniu muzyki „żywej”. Taśma dźwiękowa, radjo i płyta gramofonowa, zatrudniając z jednej strony pokaźną ilość inżynierów, techników i muzyków o wyższych kwalifikacjach, wyparły z drugiej strony liczne rzesze przeciętnych muzyków z niemych dotychczas kin i wielu lokali publicznych, pozbawiając ich stałej pracy i deklasując niemal całkowicie, dzięki skazaniu ich na chroniczne bezrobocie. Ten bardzo bolesny społecznie zarzut jest całkowicie słuszny.

Istnieją tylko dwa zasadnicze środki ulżenia doli muzyków bezrobotnych: opodatkowanie, choćby najniższe, muzyki mechanicznej, lub też skierowanie zbytecznej liczby muzyków do innych zawodów. Pierwszy postulat jest trudny do przeprowadzenia, albowiem: 1) napotyka na opór przemysłu muzyki mechanicznej, opierającego się wszelkim nieprodukcyjnym kosztom; 2) wymaga wydania odpowiedniej ustawy, a więc ingerencji Państwa; 3) stworzyłby zastępy „dożywotnich" bezrobotnych, co nie byłoby bynajmniej korzystne z punktu widzenia produktywności społecznej. (Możliwość wykorzystania funduszów uzyskanych z opłat na rzecz stworzenia orkiestr, jako placówek zarobkowych dla muzyków, przy dzisiejszem małem zainteresowaniu muzyką i ciężkiej sytuacji finansowej istniejących już instytucji tego typu, nie wydaje się realna). Mimo wszystko jednak postulat wprowadzenia opłat od muzyki mechanicznej jest stosunkowo łatwiejszy do urzeczywistnienia, aniżeli przesunięcie bezrobotnych muzyków do innych zawodów, co, biorąc pod uwagę kryzys gospodarczy, jest rzeczą niemożliwą.

Rozpatrując zagadnienie bezrobocia muzyków trzeba pamiętać jednak i o tem, że za lat kilkadziesiąt kwestja ta okaże się poprostu nieistotna. Następne pokolenie przystosuje się już bowiem do zmienionych warunków — wszak zmniejszony popyt na muzyków już dzisiaj wywołuje objaw daleko posuniętej ostrożności przy obieraniu muzyki jako fachu i źródła zarobkowania. Niedawna łatwość zdobycia materjalnego utrzymania z uprawiania muzycznego rzemiosła była powodem, artystycznie bezwzględnie szkodliwego zjawiska nadprodukcji lichych i nieodpowiednio wykwalifikowanych muzyków. Wkroczenie muzyki mechanicznej oczyści, bezlitośnie coprawda, tę niezdrową atmosferę zawodu muzycznego. Dzisiaj, dzięki wielkiej ilości bezrobotnych, stosunki są jeszcze opłakane, lecz w przyszłości, przy ograniczonym popycie, zawodowcem będzie mogła zostać tylko jednostka rzeczywiście uzdolniona i odpowiednio wykształcona. Pamiętajmy bowiem, że muzyka mechaniczna wymaga dużych kwalifikacji zawodowych. Mikrofon to bardzo czuły instrument, a płyta czy taśma dźwiękowa utrwala wszelkie, nawet najdrobniejsze niedociągnięcia.

Tak więc muzyka mechaniczna, która w pierwszych chwilach istnienia była klęską dla muzyków zawodowych, w przyszłości stanie się niewątpliwie przyczyną podniesienia ich poziomu zawodowego, co pośrednio wywrze korzystny wpływ i na ogół słuchaczy, których smak i wyrobienie artystyczne jest między innemi ściśle zależne od poziomu sztuki odtwórczej.

Z powyższej pobieżnej analizy zarzutów stawianych muzyce mechanicznej wynika, że nie wszytkie są słuszne, przyszłość zaś obali niewątpliwie tę resztę, która dziś jeszcze jest istotna.

Zasługi i zalety muzyki mechanicznej, nawet przy obecnym stopniu jej rozwoju są niesłychanie wielkie. Muzyka mechaniczna osiągnęła przedewszystkiem cel, niedościgły dla muzyki żywej — zdemokratyzowała muzykę. Arystokratyzm i monopol odtwórczości wytwornych sal koncertowych stają się powoli przeżytkiem, Beethovena i Szopena możemy usłyszeć w najbardziej zapadłej wiosce, a katarynka i harmonja przestały być wyłącznym prawie pokarmem muzycznym mas.

Życie muzyczne i koncertowe niedalekiej już może przyszłości ulegnie, dzięki stosowaniu muzyki mechanicznej, zasadniczym zmianom. Publiczne koncerty o zbędnym widowiskowym charakterze, wymagające specjalnego nastawienia słuchacza, często niedostępne dzięki wysokim opłatom wstępu, zależne od poszczególnych wykonawców, znikną powoli — ustępując miejsca nieskrępowanemu słuchaniu muzyki w warunkach nie narzuconych zgóry słuchaczowi i pozwalając mu zarazem na dowolny wybór utworu i wykonawcy.

Realizacja telewizji umożliwi odbieranie pełni wrażeń również z opery i baletu, dzięki czemu proces zanikania publicznych koncertów ulegnie znacznemu przyśpieszeniu.

Analizowanie dzisiejszej potężnej roli radja, uznanej i rozumianej powszechnie, jest rzeczą zbędną.

Lecz i dwie dalsze dziedziny muzyki mechanicznej — płyta i taśma dźwiękowa mają przed sobą kolosalne możliwości rozwojowe. Możność wiernego utrwalania dźwięku stwarza właściwie nową erę dla sztuki muzycznej. Czyni zbędną konieczną dotychczas jedność czasu i miejsca wykonywania i słuchania, stwarza z wykonawcy istotę zasadniczo nieśmiertelną i wszechobecną.

Płyta gramofonowa, prócz wielu zalet (niezwykle cenne jest jej znaczenie na polu pedagogicznem i archiwalnem) posiada jednak również wiele wad — najbardziej przykrą jest jej nietrwałość i ograniczony czas trwania reprodukowanego utworu. Czas ten nie przekracza zasadniczo 6-u minut, utwory dłuższe są nagrywane na kilku płytach, co oczywiście wywołuje nieprzyjemną konieczność przerw w miejscach często najmniej odpowiednich. Technika dzisiejsza pracuje w dwóch kierunkach, celem usunięcia tego niewątpliwego zła: w kierunku przeobrażenia płyty w taśmę o dowolnej długości, lub też bardziej skupionego umieszczania wyżłobień

na płycie sztywnej. Bardziej celowa i stosunkowo łatwa technicznie do osiągnięcia byłaby pierwsza metoda, niestety dla decydującego w tej mierze przemysłu produkcji gramofonowej jest ona handlowo niewygodna. To jest powodem, dla którego wynalazcy i technicy usiłują przedłużyć czas działania płyty przez skupienie nagrania. Lecz nawet przy osiągnięciu najpomyślniejszych rezultatów czas ten będzie zawsze ograniczony. Niewątpliwie przemysł gramofonowy zrezygnuje w końcu ze swego, na krótką metę tylko możliwego oporu. Dzisiejsza płyta, łamliwa, ulegająca szybkiemu zniszczeniu i ograniczona w czasie działania, stanie się wówczas przeżytkiem — miejsce jej zajmie taśma — niezwykle trwała, wygodna w użyciu i czulsza w reprodukcji dźwięku.

Obecna rola taśmy dźwiękowej, jako wyłącznej sługi kina i akompanjatora filmu, stanie się anachronizmem. Jest niedorzecznością, aby ta idealna metoda utrwalania dźwięku służyła jedynie celom obcym, a nie znalazła pełnego zastosowania w dziedzinie wyłącznie muzycznej.

Przed taśmą dźwiękową stoją pozatem otworem fantastyczne, zdawałoby się, możliwości — sztucznego zapisywania dźwięku. Pewnym barwom, wysokościom i nasileniom dźwięku odpowiadają wszak na taśmie falowania otrzymywanego wykresu. Czyniono próby rysowania takich wykresów i, w bardzo małych coprawda granicach, osiągnięto pomyślne wyniki. Już dzisiaj można narysować wprost na taśmie wzór, który podczas dźwiękowej reprodukcji wywoła efekt tonu o określonej barwie i wysokości, mimo że wykres dźwięku jest mikroskopijnie zawikłany i niesłychanie trudny do ręcznego odtworzenia.

Jesteśmy dzisiaj świadkami realizacji najbardziej fantastycznych marzeń ludzkości, czy nie wolno nam wierzyć, że daleka, kilkowiekowa może przyszłość pozwoli ówczesnym kompozytorom na „rysowanie“ na taśmie swoich kompozycji i wykonywanie ich wprost na aparacie, z pominięciem nut, instrumentów dzisiejszego typu i żywych wykonawców?

Muzyka mechaniczna wyszła przed chwilą z kołyski—dąsamy się lekkomyślnie, że kroki, które stawia, są jeszcze słabe i niepewne. Poczekajmy jednak cierpliwie do czasu, gdy dzisiejsze niemowlę urośnie i zmężnieje — będziemy wówczas bezwątpienia świadkami pobicia przez nią rekordów, o których obecnie nie śmiemy nawet marzyć, mimo że żyjemy w dobie entuzjastycznego uwielbiania sportu.

MARJA PIOTROWSKA

KILKA UWAG W SPRAWIE AUDYCYJ MUZYCZNYCH W SZKOŁACH OGÓLNOKSZTAŁCĄCYCH

Planowa akcja nad podniesieniem kultury muzycznej naszego społeczeństwa za najważniejszy punkt programu musi przyjąć wychowywanie go od podstaw — od młodzieży.

Młodzież nasza naogół muzykalna i żywo reagująca na dobrą muzykę, w rzadkich tylko wypadkach wynosi z domu kulturę muzyczną. Przeważnie swój smak muzyczny kształtuje na szlagierach z płyt gramofonowych lub z audycyj radjowych, które dobierane samowolnie i przypadkowo nie dają jej pożytku, a nawet wprost przeciwnie często wypaczają pojęcia wartości i piękna w muzyce. O muzyce, z którą młodzież styka się w kościele i o sposobach jej wykonywania nie da się niestety powiedzieć nic pochlebnego. Dawny zwyczaj uprawiania domowej muzyki instrumentalnej, który stwarzał atmosferę sprzyjającą rozbudzeniu zamiłowania i zainteresowania muzyką, zaginął prawie doszczętnie. Muzyka mechaniczna wyrugowała powszechne dawniej amatorskie muzykowanie, a fortepian, który doniedawna jeszcze stanowił najbardziej rozpowszechniony i ulubiony instrument, dający możność intymnego obcowania z muzyką i podążania za jej rozwojem i przeobrażeniami, dziś spełnia rolę conajwyżej instrumentu, na którym ćwiczą się przyszli fachowcy-wirtuozi, a najczęściej bywa tylko eleganckim meblem, afiszującym pseudo-kulturę muzyczną snobów.

Nauka śpiewu w szkole powszechnej, choć prowadzona metodycznie, w poszczególnych tylko wypadkach osiąga dodatnie rezultaty, zaś w szkole średniej jest traktowana jako przedmiot nadobowiązkowy, bez żadnej metody i jednolicie wypracowanego planu. W rezultacie, w ciągu kilku lat nauki, szkoła ogólnokształcąca ani nie roz-

budza w dostatecznym stopniu zamiłowania do muzyki ani nawet nie rozwija dziecka muzycznie na tyle, ażeby należycie przygotowanym i rozbudzonym aparatem psychicznym mogło reagować na muzykę.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że człowiek, posiadający wykształcenie muzyczne, orjentujący się w elementach muzyki i prawach rządzących niemi jest najpewniejszym jej odbiorcą. Wychodząc z tego założenia, dotychczasowe nasze szkolnictwo muzyczne zdążało zbyt jednostronnie w kierunku nauczania muzyki. Błąd tkwiący w tej metodzie wychowawczej wyszedł jednak na jaw, gdy namnożyły się całe zastępy muzyków-fachowców, posiadających dużo wiadomości teoretycznych, mniej umiejętności zastosowania ich w praktyce, a często nawet mało umuzykalnionych, ogólna zaś kultura muzyczna społeczeństwa nic na tem nie zyskiwała.

W zrozumieniu tego fatalnego stanu rzeczy, wszelka inicjatywa tak władz państwowych jak i prywatna ostatnio zgodnie zmierza w kierunku zreformowania muzycznego wychowania. Jednym z przejawów tej inicjatywy jest akcja na terenie audycyj szkolnych, rozpoczęta przez Ormuz, dział Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w porozumieniu z miarodajnemi władzami państwowemi.

Ostatecznym celem audycyj szkolnych jest wychowanie słuchaczy, którzy należycie umieliby reagować na muzykę; środkiem zaś prowadzącym do tego celu — dostarczanie młodzieży szkolnej przeżyć estetyczno muzycznych, wyrabiających w niej tę zdolność.

Pierwszym, nieodzownym warunkiem osiągnięcia zamierzonego celu przy urządzaniu audycyj szkolnych musi być metoda pracy, oparta na badaniach z zakresu psychologji młodzieży. Spotkać się tu można z zarzutem, że jest to wymaganie nierealne, ze względu na brak laboratorjów doświadczalnych, z których można byłoby czerpać materjały, pomijając już i ten zasadniczy wzgląd, że psychologja wieku dziecięcego jest wogóle młodą nauką o dorobku jak dotąd bardzo szczupłym. Uwzględniając te okoliczności nie można jednakże rezygnować z gotowych już choć skromnych zdobyczy naukowych i w miarę możności użytkować je, uzupełniając ich zakres materjałem zdobywanym własnemi badaniami i doświadczeniem. Poprzestawanie jednak wyłącznie na osobistych spostrzeżeniach, opartych jedynie na zdrowym rozsądku, intuicji i doświadczeniu, zdobywanem przypadkowo, bo bez dyscypliny naukowej, byłoby ryzykiem, gdyż powszechną ludzką właściwością jest przykładanie do wszelkich zjawisk miary subjektywnej, a co za tem idzie ujmowanie ich jednostronnie. We wszelkich zagadnieniach pedagogicznych w szczególnie jaskrawy sposób grozi to niebezpie-

czeństwem wprowadzenia zamierzonej akcji na niewłaściwe tory i zmarnowania wiele energji i wysiłków twórczych.

W zrozumieniu tej tak ważnej sprawy inicjatorzy urządzania audycyj szkolnych przedsięwzięli już pewne kroki w kierunku opracowania metody działania, powołując kompetentnych muzyków-pedagogów z głosem doradczym przy ustalaniu ogólnego i szczegółowego planu działania. Należy to uważać jednak za stadjum wstępne i w dalszym ciągu warto byłoby pomyśleć o zorganizowaniu pracowni naukowej, któraby przygotowywała materjały i wskazania dla prowadzonej pracy. Tymczasem, dopóki praca ta nie jest i nie może być właściwie zorganizowana, musimy zadowolnić się środkami dostępnemi, do których zaliczyć należy w pierwszym rzędzie literaturę z zakresu psychologji dziecka ogólnej i psychologji wrażeń muzycznych w szczególności, materjały zebrane już przez istniejącą we Lwowie poradnię dla uzdolnień muzycznych, względnie utworzenie takiej poradni w Warszawie, wreszcie doświadczenia osób specjalnie zainteresowanych zagadnieniem audycyj szkolnych, a zajmujących się pedagogją muzyczną i dzięki temu posiadających pewien zasób doświadczeń, spostrzeżeń i wniosków, które dorzucone do wspólnego dobra mogą się też przysłużyć ogólnej sprawie kultury muzycznej. Posiadając pewien zasób doświadczeń pedagogicznych, pragnę podzielić się niemi i rzucić w niniejszym artykule kilka ogólnych uwag i myśli, które być może przydadzą się w tej nowej pracy.

Każdy człowiek silniej lub słabiej reaguje na zjawiska muzyczne w sposób pierwotny i bezpośredni. Stopień zdolności reagowania zależy od muzykalności. Muzykalność jest pojęciem skomplikowanem, gdyż składa się na nią cały szereg dyspozycyj tak fizycznych jak psychicznych, nie wyłączając zasadniczych zdolności intelektualnych i intuicji. Jeżeli nasz aparat odbiorczy zjawisk muzycznych, na który składa się ucho jako organ fizyczny słuchu wraz z organizacją psychiczną jest kompletny, jeżeli wszystkie jego organy łączą się ze sobą w sposób doskonały i działają poprawnie, wtenczas i muzykalność jest doskonała. Niestety, nasza organizacja psychiczna, tak zresztą jak i fizyczna rzadko bywa w idealnym porządku i stąd to pochodzą różne przeszkody w jej działaniu. Na muzykalność składa się cały szereg uzdolnień, a więc: w pierwszym rzędzie poczucie rytmu w najszerszem znaczeniu t. j. jako stosunki czasowe poszczególnych tonów oraz grup taktowych, czułość słuchu czyli wrażliwość na wysokość, jakość i natężenie tonu, poczucie interwalu oraz melodji w znaczeniu struktury melo-

dycznej, zmysł harmoniczny, przejawiający się jako analityczne wyczucie poszczególnych tonów we współbrzmieniach, jako struktury harmonicznej i tonalnej, poczucie formy i barwy, wreszcie pamięć muzyczna. Do tych dyspozycyj dochodzą właściwości intelektualne, takie jak zdolność sądzenia, kojarzenia, wreszcie pierwiastek woli, przejawiającej się w twórczości. Gdy dodamy do tego zdolność wnikania w wyraz utworu, otrzymamy całokształt aparatu psychicznego, który nazywamy ogólnie muzykalnością. Nie uwzględniam tu t. zw. słuchu absolutnego, który jest właściwością rzadko spotykaną i który, występując w dwojakiej postaci, raz jako ściśle określony wysokością i jakością ton właściwy uchu, drugi raz jako zdolność określania wysokości i jakości poszczególnych tonów, jest cechą bardzo przydatną, jednak nie warunkującą ogólnej muzykalności.

Badając muzykalność, w bardzo tylko rzadkich wypadkach trafić można na jednostki obdarzone z natury wszystkiemi dyspozycjami, wchodzącemi w skład muzykalności. Są to wypadki sporadyczne, takie jak i odwrotne wypadki kalectwa muzycznego, występującego wtedy, gdy osobnik obdarzony normalnie zbudowanym i działającym organem słuchu nie posiada żadnej ze zdolności reagowania na zjawiska muzyczne. Przeciętna jednostka posiada jedne z dyspozycyj zarysowane w psychice silniej inne słabiej.

Pragnąc przygotować słuchaczy zdolnych do reagowania na zjawiska muzyczne należy ich wychować, umuzykalnić, czyli rozwinąć w nich te wszystkie dyspozycje, które warunkują zdolność reagowania.

Badania dokonywane nad muzykalnością dzieci wykazują, że wszystkie wyżej wyszczególnione dyspozycje psycho-muzyczne przejawiają się według wymienionej kolejności, że normalny ich rozwój dokonywa się w ciągu wieku dziecięctwa oraz dojrzewania i że przeciętnie osobnik w wieku lat 14 — 15-u jest już na tyle rozwinięty psychicznie, że może samodzielnie przyjmować i przeżywać wrażenia muzyczne. Uwzględniając indywidualność jednostki, warunki i wpływy zewnętrzne, w każdym poszczególnym wypadku natrafiamy na inną organizację psychiczną. Nie spotyka się dwóch jednostek obdarzonych w równym stopniu temi samemi dyspozycjami i dlatego wszelka praca nad wychowaniem muzycznem gromady nastręcza poważne trudności. Okolicznością, potęgującą jeszcze tę trudność są duże różnice wieku młodzieży szkolnej, stanowiącej audytorjum. Okres nauki szkolnej obejmuje 6 do 7-miu lat szkoły powszechnej i 6 lat szkoły średniej, audytorjum więc

szkolne stanowi młodzież od lat 7-iu do 18-u. Jest to skala wieku tak dalece zróżnicowana, że stosowanie wspólnego programu dla całej szkoły jednocześnie byłoby absurdem nie podlegającym dyskusji. Muzyka, którą młodzież starsza jest w możności przyjąć i przeżyć mija obok młodszych dzieci, nie pozostawiając w ich psychice żadnego śladu; naodwrót, program przystosowany do młodszych nudzi młodzież starszą, która w okresie dojrzewania żyje ze zbyt szeroko otwartemi oczami i uszami, ażeby mogła się zadowolnić przeżyciami już dobrze znanemi i jednocześnie aby mogła udoskonalać swój aparat psychiczny.

Ażeby zadośćuczynić potrzebom młodocianych słuchaczy niezbędnem jest przedewszystkiem prowadzenie akcji według planu zgóry opracowanego na dłuższy przeciąg czasu, a nie traktowanie audycyj jako oderwanych, sporadycznych słuchowisk. Pojedyńcza audycja, choćby posiadała najlepiej przystosowany i objaśniony program, nie przyniesie korzyści. Część audytorjum słyszaną muzykę przeżyje motorycznie, inna zareaguje na melodję, jeszcze inna na zjawiska harmoniczne, ale całokształtu utworu muzycznego nie ogarnie, a co zatem idzie nie przeżyje go estetycznie. Natomiast planowy cykl audycyj, uwzględniający kolejno wszystkie elementy muzyki i stopniowo pobudzający odpowiednie dyspozycje młodzieży może rozwinąć bardzo bujnie jej wrażliwość na muzykę i w ciągu kilku lat nauki szkolnej przygotować z niej zastęp poważnych słuchaczy.

Program pracy na terenie szkolnych audycyj muzycznych wyobrażam sobie w najogólniejszych zarysach w następujący sposób: zależnie od wieku młodzieży, warunkującego reagowanie na zjawiska muzyczne, należy ją podzielić na grupy, a ogólny plan pracy na następujące okresy: w pierwszym okresie (dzieci do lat 12-u) program uwzględnia i kładzie akcent na pierwiastki: rytmiczny i melodyczny. Ponieważ w tym okresie dziecko nie posiada jeszcze rozwiniętych dalszych dyspozycyj, więc kompleks jego wrażeń należy uzupełniać przez kojarzenie z wyobrażeniami wzrokowemi i słuchowemi, faktów i zdarzeń. W okresie drugim (dzieci od lat 12-u do 14-u), wychodząc ze zjawisk melodycznych rozbudza się w dziecku poczucie tonalności i poprzez zjawiska modulacji dochodzi się do obudzenia zmysłu harmonicznego. Trzeci okres (grupa młodzieży od lat 14-u do 16-u) uwzględnia poczucie formy. Do poczucia formy potrzebne już są pojęcia ogólne, powstające w intelekcie, jak pojęcie podobieństwa, kontrastu, symetrji, warjacji i kombinacji, których młodsze dzieci nie są jeszcze zdolne ujmować.

W czwartym okresie (od 16-u do 18-u lat) wraz z rozbudzonem poczuciem barwy, umacnia się i pogłębia już dawniej rozwinięte dyspozycje, jednocześnie wdrażając już młodzież w świadome przeżywanie estetyczne i wczuwanie się w treść i wyraz dzieł muzycznych.

Plan ten, stanowiąc pewien szablon, dający się zastosować do przeciętnego ogółu powinien być giętki i elastyczny, ponieważ ma służyć żywym istotom, indywidualnym, wrażliwym i podlegającym ciągłym zmianom i wpływom.

Dopóki program oparty na tych zasadach nie mógłby być ustalony i wprowadzony w życie, trzeba byłoby narazie ograniczyć się do cyklu obliczonego na jeden rok szkolny, w ciągu którego przy pomocy dziesięciu audycyj (jedna w ciągu miesiąca), możnaby ostrożnie próbować zarysować go w skrócie. Skrót taki dałby dziecku zarys tych wszystkich wrażeń i przeżyć, które powtarzane w następnych latach, mogłyby nabierać coraz wyraźniejszych kształtów i barw.

Ponieważ do całokształtu przeżycia estetycznego należy jeszcze cały szereg czynności ubocznych, związanych z niem pośrednio i pogłębiających to przeżycie, więc byłoby wskazanem uwzględnić je w ogólnym programie, podając młodzieży w objaśnieniach programów w ostrożnych dawkach i ogólnych zarysach wiadomości historyczno-biograficzne, charakteryzując style, ich odmiany i przeobrażenia, przedstawiając różne rodzaje muzyki (kościelna, świecka, instrumentalna, wokalna, śpiew solowy, chóralny i t. d.), zapoznając z różnemi instrumentami muzycznemi, ich budową, barwą, kombinowaniem barw, dając ogólne pojęcia z dziedziny etnografji muzycznej z podkreśleniem odrębności i cech charakterystycznych muzyki i pieśni narodowych, regjonalnych, ludowych, wreszcie grupie najstarszej możnaby już podsuwać niektóre pojęcia z dziedziny estetyki muzycznej (zagadnienie ładu, jedności, programu w muzyce, związku muzyki z tekstem, zależności pojęcia piękna w muzyce od warunków kulturalnych, społecznych i religijnych, prądy i kierunki estetyczne ze szczególnem uwzględnieniem współczesności).

Z ostatnio poruszonym problemem wiąże się jeszcze zagadnienie korelacji. Zasada korelacji stosowana w nauczaniu polega na łączeniu materjału nauczania z różnych dziedzin w jedną całość. Korelacja jest dla młodych umysłów zaprawą i ćwiczeniem w kierunku zdolności syntetyzowania nabytych umiejętności. co jest ostatecznym celem ogólnego wykształcenia. Materjał muzyczny

nadaje się bardzo dobrze do zespalania go z materjałem ogólnego nauczania, gdyż wnosi pierwiastek piękna i świeżości, który podnieca zainteresowanie młodzieży. O ile jednak materjał audycji muzycznej może wciągnąć w zakres swego działania materjał innych przedmiotów jak np. historji, religji, literatury, stylistyki, geografji i t. d. o tyle wymienionym przedmiotom trudniej byłoby ze względów praktycznych posługiwać się muzyką. Z tego powodu zasadą korelacji w szkolnych audycjach muzycznych należy posługiwać się ostrożnie, ażeby ich programu wytkniętego przecież na podstawie stwierdzenia dyspozycyj psychicznych młodzieży i stopniowego ich rozwoju, nie naginać zbyt usłużnie do potrzeb innych przedmiotów.

Realizacja programu opartego na powyższych zasadach ogólnych nie byłaby jednak sprawą zbyt łatwą i prostą. Przeszkód należy się spodziewać przedewszystkiem w postaci silnie zarysowujących się różnic w indywidualnym rozwoju poszczególnych jednostek wśród dzieci. Rozwój psychiczny i umysłowy młodzieży zależy u każdej poszczególnej jednostki od całego szeregu warunków, wpływów i przyrodzonych uzdolnień i dlatego mimo najsumienniej przeprowadzonej selekcji i ugrupowania młodzieży według wieku, zawsze, w każdej gromadzie znajdą się jednostki wyrastające ponad przeciętny ogół i wyprzedzające go swoim rozwojem, oraz inne, cofnięte w rozwoju w stosunku do przeciętnego poziomu. Usunięcie tej przeszkody nie przedstawiałoby zbyt wielkich trudności, gdyż przegrupowanie młodzieży jest rzeczą zawsze możliwą do przeprowadzenia. Większym szkopułem przy wychowaniu gromady może się okazać nierównomierność w rozwoju uzdolnień każdej poszczególnej jednostki. Środkiem metodycznym mającym wyrównywać te różnice powinno być objaśnienie programu audycji muzycznej.

Objaśnienie ma być pomocą, podaniem ręki słuchaczom tam, gdzie brak jakiejś dyspozycji psychicznej np. zdolności reagowania na zjawiska harmonji, rytmu czy melodji przeszkadza im w ogarnięciu całości zjawiska muzycznego i przeżycia go. Pomóc komuś w jego czynnościach psychicznych można albo drogą stopniowego ćwiczenia i rozwoju, co jest działaniem na dalszą metę, albo też doraźnie drogą prowadzącą przez intelekt. W wielu wypadkach rzecz najpierw zrozumiana zostaje dopiero później odczuta i przeżyta psychicznie. Chociaż więc z założenia dążymy do oddziaływania na te elementy psychiki młodzieży, które reagują bezpośrednio

na otrzymywane wrażenia, to jednak powinniśmy uwzględnić również typ, u którego przeważają dyspozycje intelektu. Z tego względu trudno byłoby zgodzić się na stanowisko, które bezwzględnie wyklucza z objaśnień pierwiastek dydaktyzmu. Zdaje mi się, że tkwi w tem pewne nieporozumienie. Już sam wyraz: objaśnienie zawiera w sobie ten pierwiastek.

Objaśnienie jest to rzucenie światła na ciemny przedmiot, oświetlenie go w celu uwidocznienia i poznania jego właściwości. Jeżeli, objaśniając utwór muzyczny ograniczamy się do ogólnych o nim wiadomości, tytułu, treści tekstu (o ile jest to utwór wokalny), mówimy, że się go tańczy, śpiewa lub tylko słucha, że jest piękny i że go napisał X czy Y, a nie dotykamy jego istotnych muzycznych właściwości jak cechy rytmiczne, melodyczne, harmoniczne i t. d., czy doprawdy go objaśniamy? Czy poprzestając conajwyżej na podsuwaniu wyobraźni dzieci obrazów, zdarzeń przez analogje wzrokowe lub nawet słuchowe nie mijamy się z celem, sprowadzając wrażenia muzyczne na płaszczyznę literatury, malarstwa lub faktów z życia codziennego? Zdradzamy w ten sposób i cel naszych poczynań i samą muzykę. Dydaktyzmu wyrzec się nie możemy, gdyż każde uświadamianie, każde oświetlanie nieznanego problemu jest już nauczaniem. Chodzi tutaj tylko o formę nauczania i o jego metodę. Stosowana dziś szeroko w szkolnictwie metoda indukcyjna zamienia nudną dawniej naukę w rozrywkę, a posiadając tak doskonały „materjał pomocniczy“ jakim są utwory muzyczne, instrumenty i wykonawcy, nie potrzebujemy się obawiać zarzutu nudzenia. Objaśnienie ujęte w formę pogawędki z dziećmi potocznym, zrozumiałym i bliskim im językiem na tematy poparte tak pociągającemi demonstracjami mogą przemycić nawet całą wiedzę muzyczną w zarysie.

Kilkadziesiąt audycyj szkolnych, które zostały już zorganizowane na terenie Warszawy i na prowincji wykazały, że młodzież szkolna posiada dużo wrodzonej wrażliwości na muzykę, reaguje na nią silnie, lubi jej słuchać i odnosi się do niej z wielkiem skupieniem, zainteresowaniem i radością. Wypadki, w których potrzeba było używać jakichś środków pedagogicznych w celu opanowania gromady i ściągnięcia siłą jej uwagi na produkowaną muzykę lub objaśnienie należą do rzadkości. Sam fakt wnoszenia prawdziwie artystycznej muzyki w mury szkolne wprowadza samorzutnie odświętny nastrój, który wrażliwe dusze młodzieży ogarnia bardzo wyraźnie. To co je porywa i porusza musi siłą rzeczy również

interesować, to też objaśnień programów młodzież słucha z żywem zainteresowaniem, jakgdyby wyczuwając, że jest to próg, przez który wstępują w dziedzinę zjawisk nowych i pociągających. Stwierdzamy więc z zadowoleniem, że grunt mamy z natury żyzny i lekki, nie wymagający do uprawy zbyt wielkich trudów i wysiłków. Pozostaje nam tylko rzucać ziarno, a rychło doczekamy się pięknych zbiorów.

ADAM LUDWIG

W OBRONIE BEL-CANTA

Od dłuższego czasu, jako zawodowy śpiewak, nauczyciel i bierny słuchacz—w operze, na koncertach, w rewjach i t. p. a teraz stale przez radjo — studjuję wokalne występy naszych i zagranicznych artystów. Stwierdzić muszę, że od 40 lat nie było na świecie tylu śpiewaków, którzy mogliby się poszczycić tak wybitnymi walorami głosowymi, jak obecnie. Przyrost ten dał się zauważyć zwłaszcza w kilka lat po wojnie, kiedy narody i państwa odetchnęły nieco po ciężkich przeżyciach walk, trudów i klęsk codziennych, a przez to odżyły też uczelnie muzyczne, państwowe i prywatne. Z rozwojem szkolnictwa muzycznego, z przyrostem sił młodych, wychowanych w lepszych, swobodniejszych, a więc i zdrowszych warunkach — pojawiły się liczne zastępy śpiewaków, obdarzonych fenomenalnymi głosami, o skali rozległej, brzmieniu pięknem, świeżem, oszałamiającem nadzwyczajną siłą i barwą. Gdy przed wojną nazwiska śpiewaków o światowej karjerze można było z łatwością wyliczyć i spamiętać, dzisiaj każde większe konserwatorjum, jak z rogu obfitości wysypuje na sceny tuziny śpiewaków, szczęśliwych posiadaczy np. wśród tenorów—co dawniej uważano za coś nadzwyczajnego — wysokiego „c", tego królewskiego przywileju! Barytony i basy biją się o lepsze ze skalą Szalapinów, Tenory — Carusów, z większem naturalnie, lub mniejszem powodzeniem, ale głosy są, i wiele wśród nich pełnowartościowych.

Jednakże z pocieszającym tym objawem zanotować należy objawy smutne, wielce niebezpieczne i niepokojące, i dlatego najwyższy czas, aby się zastanowić, czemu należy przypisać, że mimo wybitnych sił nauczycielskich i kapelmistrzowskich, metoda *pięknego śpiewu* traci coraz więcej szlachetnych przedstawicieli na scenie operowej. Wiemy, że śpiewacy rzadko kiedy kończą kon-

serwatorja jako dojrzali, dyplomowani muzycy; zakres nauki zwężają do minimum, uważając, że teoretycznego wykształcenia im nie potrzeba, a śpiewackie w kilku latach da się opanować. Wiemy, że uczelnie muzyczne, zwłaszcza w stosunku do śpiewaków o wybitnym materjale głosowym odnoszą się pobłażliwie, a z drugiej strony niewielu śpiewaków odznacza się wrodzoną inteligencją i intuicją, gdy stare wzory przedwojenne zginęły wraz z płytami gramofonowemi, naśpiewanemi przez „ostatnich Mohikanów" bel-canta. Wprawdzie i wśród starych mało było ludzi rzetelnie umuzykalnionych, mało ogólnie wykształconych, a jednak wrodzoną intuicją, pracą, a często i sprytem zdobywali najpiękniejsze pozycje w sztuce śpiewania. Żyły jeszcze bezpośrednie tradycje, repertuar był ograniczony, wymagania kierowników muzycznych zwracały się raczej w stronę wykonania wokalnego artysty, nie bacząc na tekst śpiewanego słowa, ani na grę sceniczną. To wszystko jednak nie usprawiedliwia i nie rozgrzesza współczesnych śpiewaków, że wpadają w manierę, i że kierownicy scen stan taki tolerują. Ktoś tu ponosi winę, albo winę ponoszą wszyscy, którzy pracowali nad ukształtowaniem umiejętności rzemiosła śpiewackiego młodego adepta, naturalnie — nie wykluczając samego śpiewaka, który łatwiej przyswaja sobie rzeczy brzydkie, a pozornie efektowne, aniżeli surowe prawidła pięknego śpiewu i mozolną drogę do ich przestrzegania i doskonalenia. Wielkie głosy nie warunkują wielkich artystów. Im większy głos, tem więcej trzeba pracy, aby go ustalić i w żelaznych karbach formy zabezpieczyć materjał przed rychłem wyczerpaniem i zużyciem.

Tej właśnie pracy u większości współczesnych „fenomenalnych" śpiewaków nie widać. Przyswoili sobie gwarę, jakby to dawniej powiedziano, *„włoskich makaroniarzy"* i efekciarstwem, egzaltacją, graniczącą często z histerją polują na tani poklask t. zw. szerokiej publiczności. W takiem ujęciu sztuki śpiewanej najzdolniejsi zatracają poczucie piękna, miary i przyzwoitości, nie mówiąc już o tem, jaką krzywdę przynoszą nauczycielowi i szkole, której zawdzięczają pierwsze kroki, z której na świat wyszli. Mam na myśli nauczyciela estetę, nie kontynuatora szablonu! A co dopiero mówić o słuchaczu — estecie, jak on reaguje na lekceważenie słowa śpiewanego i ruchu na scenie? Zapewne z tych szeregów słuchaczy rekrutują się przedstawiciele mniemania, że opera się przeżyła, że straciła na wartości. I poniekąd słusznie, albowiem dziełom starszych mistrzów bel-canta należy się piękne, spokojne wykonanie, które powinno olśnić słuchacza potoczystością i dźwię-

kiem melodji, pokrywającym rażące słabizny partytury. Stanowczo jednak zaprotestować należy, gdy śpiewak nawet w muzyce operowej nowszych czasów dowolnie zmienia sobie tekst muzyczny i parodjuje linję melodji niemuzykalnie byle zabłyszczeć wysokim i długo przetrzymanym tonem na końcu jakiejś frazy. A to gwałtowne zrywanie tonów, łkania żałosne, t. zw. „łezki" powtarzające się stale nawet u najznakomitszych, te jęki, nielogiczne portamentowania, częste oddechy, posługiwanie się nosową emisją lub płaskim szczekotem, a w grze scenicznej — przesada i banalność! Proszę tylko dobrze posłuchać, co się kryje za falami rozszalałego głosu i proszę się potem nie dziwić, że nadużywanie siły, ciągłe forsowanie i egzaltacja zdzierają struny głosowe największych śmiałków i potetantów, że głos zaczyna się chwiać, że naturalne falowanie (wibracja) przechodzi w *tremolo*, dźwięk opada, a najmuzykalniejsze ucho nie słyszy w ferworze interpretacji, ile było tonów nieczystych, obniżonych, a zwłaszcza w pianach i kantylenie niepewnych.

Uwagi moje dotyczą przeważnie mężczyzn; kobiety pracowitością, wnikliwością i zdrowym instynktem rzadko kiedy odchylają się od linji i stylu ładnego śpiewu; pielęgnują stare tradycje bel-canta także w utworach współczesnych, w pieśni, cyzelując słowo i ton, frazując szlachetnie, spokojnie, bez egzaltacji i czysto. Dbają przytem o techniczne opanowanie głosu! Widać z tego, że dobrych nauczycieli posiadamy sporo, tylko uczniowie nie są w porządku. Mógłbym służyć przykładami z Polski, nie chcę jednak nikogo wywyższać, ani poniżać, a przemówić pragnę tylko do sumienia śpiewackiego ogółu.

Wśród męskiej połowy rodu śpiewaczego są naturalnie wyjątki; najliczniejsze jednak wyjątki stanowią niemieccy śpiewacy, choć pracować muszą w trudniejszych warunkach głosowych, niż Włosi, Rosjanie, Polacy i inni. Już sam język niemiecki, a z tego powodu i ustrój gardła zmuszają śpiewaka do większego wysiłku i uwagi, a wymagania repertuarowe nie bardzo sprzyjają rozwojowi głosu w pewnym obranym kierunku. Bez opanowania dwudziestu przynajmniej zasadniczych partji śpiewak operowy niemiecki nie może liczyć na engagement! Te aspiracje i wymagania tłumaczy wysoka kultura muzyczna Niemiec i dyscyplina ich organizacji. U nas pod tym względem po wojnie nie można zanotować większego zwrotu na lepsze. Dopiero Związek Scen Polskich stawia młodym adeptom warunek opanowania pamięciowo i scenicznie przynajmniej trzech partji; zresztą jak dawniej o engagement

decyduje piękny głos z jakiem takiem wyszkoleniem i możliwości najskromniejszego wynagrodzenia. Dyrekcje uczą młodych śpiewaków, przygotowują ich na scenę, uczą szybko, by wyzyskać młody narybek, co najczęściej dzieje się nie bez szkody dla uczącego się. Wystrzeli czasem talentem wspaniały wyjątek, ale w wyjątkach tkwi zaród pośpiechu, nerwowej pracy, bezmyślnego naśladownictwa i płytkiego szukania szczęścia, zwanego karjerą artysty, często na starość głodującego.

Młodym śpiewakom musimy stale powtarzać: szanujcie materjały głosowe, przestrzegajcie zasad pięknego śpiewu, nie wybierajcie dróg najmniejszego oporu! Uczcie się do końca życia, kontrolujcie swój sposób śpiewania, a opera przestanie być śmieszną, a co najmniej dziwaczną, przeobrazi się może tylko w inne formy. Po kompozytorze i jego twórczości do tego dzieła może się przyczynić tylko wykonawca i do końca świata tylko pięknym śpiewem — „Bel-canto”!

FELIKS NOWOWIEJSKI

LAUREATEM PAŃSTWOWEJ NAGRODY MUZYCZNEJ

Tegoroczna państwowa nagroda muzyczna przyznana została Feliksowi Nowowiejskiemu za jego owocną i wszechstronną działalność artystyczno-muzyczną, w szczególności zaś za szerzenie i umacnianie polskiej kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych w dobie przedwojennej i obecnej.

Zasłużony ten muzyk pracował, i dziś w pełni sił pracuje jako kompozytor, dyrygent, pedagog, wirtuoz organowy i chórmistrz. W pracę swoją wkłada talent, wiedzę i szczery entuzjazm dla piękna muzycznego.

Urodzony 7 lutego 1877 r. w Wartemborku, pow. olsztyński, na Warmji, odbywa Feliks Nowowiejski studja w Berlinie: Konserwatorjum Sterna, Królewska Akademja Muzyczna, Akademicka Szkoła Mistrzowska przy Senacie Sztuk Pięknych (prof. dr. Max Bruch) i Uniwersytet (estetyka, historja sztuki, literatura). W Ratyzbonie: Akademja Muzyki Kościelnej. Od 1902—1905 r. odbywa Feliks Nowowiejski podróż artystyczną przez Francję, Belgję, i Włochy, jako laureat t. zw. rzymskiej nagrody muzycznej im. Meyerbeera (od Senatu Sztuk Pięknych w Berlinie za oratorjum Syn Marnotrawny). Kompozytor zatrzymuje się dłużej w Paryżu i Rzymie, nawiązując przyjazne stosunki z Perosim, Zygfrydem Wagnerem, Humperdinkiem, Tinelem, Dworzakiem, Mahlerem i t. d. Po powrocie do Niemiec uzyskuje Feliks Nowowiejski po raz drugi powyższą nagrodę. Później zdobywa nagrodę im. Beethovena za uwerturę Swaty Polskie oraz na międzynarodowym konkursie rozpisanym przez Procure Générale de Musique Religieuse w Arras-Paryż za utwór organowy Méditation en Mi majeur. W Berlinie prowadzi kurs kontrapunktu i kompozycji, a także dyryguje koncertami symfonicznemi. Od 1909—1914 r. pracuje jako dyrektor Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Od 1919 r. obejmuje stanowisko profesora w Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu. Od 1927 r. poświęca się wyłącznie twórczości muzycznej. W 1931 r. The Organ Music Society w Londynie nadaje

kompozytorowi członkostwo honorowe w uznaniu za jego Dziewięć Symfonji Organowych. Oratorja Feliksa Nowowiejskiego dotąd obiegły 150 miast Europy i Ameryki, m. in.: Amsterdam, Roterdam, Hagę, Wiedeń, Budapeszt, Berlin, Lipsk, Drezno, Hamburg, Zurych, Berno, Osjak, Belgrad, Bratysławę, Rygę, Dorpat, Helsingfors, Baltimore, San Francisco, Filadelfję, Toronto, Boston, Cincinnati, St. Louis, Indianopolis, New York. W sezonie 1931-32 objął Nowowiejski stanowisko kapelmistrza miejskiej orkiestry symfonicznej w Poznaniu.

W r. b. Papież Pius XI, w uznaniu zasług Feliksa Nowowiejskiego na polu muzyki religijnej, mianował go swym szambelanem.

Z pośród licznych kompozycyj Feliksa Nowowiejskiego wymienimy tu jego większe utwory: Oratorja: 1) Syn Marnotrawny, 2) Quo Vadis? 3) Znalezienie św. Krzyża, 4) Kościuszko (oratorjnm świeckie na chór męski, solo, orkiestrę i organy); opery: 1) Legenda Bałtyku, 2) Emigranci, 3) Ondraszek; komedja muzyczna: 1) Kaszuby balet-opera: 1) Tatry; balet: 1) Polskie Wesele (jeden akt); utwory symfoniczne: 1) Symfonja h-mol na orkiestrę, 2) Poemat symfoniczny „Beatrice” podług Boskiej Komedji Dantego, 3) Fantazja na temat Pergolesiego; dziewięć symfonji organowych; utwory fortepianowe i skrzypcowe, msze liturgiczne, motety, psalmy (m. in. Psalm 136 „Ojczyzna”).

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Daty jubileuszowe wielkich kompozytorów przypominają nam o znaczeniu historycznem ich twórczości, o dokonanym przez nich wkładzie do ogólnoludzkich wartości kulturalnych, o rozszerzeniu przez nich skali wzruszeń człowieka i zbogaceniu jego przeżyć duchowych. Równocześnie zmuszają one do zrewidowania naszego stosunku do twórczości tych mistrzów — stąd rodzą się pytania: czem jest ich twórczość dla współczesności, jaką drogę muzyka przebyła w okresie, dzielącym czasy nasze od dat, zapisanych w dziejach muzyki złotemi literami.

Na rok 1935 przypada kilka wielkich jubileuszowych dat muzycznych: 125 lat od urodzin Chopina, 250-ta Bacha i Haendla, 350-ta urodzin Schütza. Twórczość tych genjalnych kompozytorów, każdego wprawdzie w innym rodzaju, do dziś dnia nic nie straciła ze swoich wartości. Słuchając arcydzieł tych mistrzów zapominamy o wiekach, jakie nas od nich dzielą; zawarte w tych dziełach piękno jest ponadczasowe.

Jubileuszowy rok Chopina, Bacha, Haendla i Schütza nasuwa niepokojące refleksje o rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Na jakich fundamentach budowana jest u nas muzykalność społeczeństwa i muzyka polska? Karol Szymanowski w wydanej przed laty pięknej i głęboko ujętej książeczce o Chopinie twierdzi, iż poszopenowska muzyka polska w. XIX odbywa drogę *à rebours*, drogę cofania się. A czyż obecnie mamy pewność, iż od czasu *Młodej Polski* muzyka nasza wkroczyła na drogę genjalnie wytkniętą przez Chopina? Wydaje się, iż za wyjątkiem twórczości Szymanowskiego—pewności tej nie mamy.

Zresztą, powiedzmy szczerze, kult Chopina i znajomość jego twórczości są u nas wciąż jeszcze powierzchowne. Sygnał Radjo-

stacji warszawskiej (też pomysł!), koncerty i festivale szopenowskie, kilku polskich szopenistów i parę książek o Chopinie wydanych po polsku nie są dowodem przejęcia się u nas ideałami muzyki szopenowskiej. Możnaby było przytoczyć liczne przykłady, że gdzieindziej festivale i koncerty Chopina również są organizowane, że znani są wybitni szopeniści wśród pianistów różnych narodowości, że literatura o Chopinie jest znacznie sumienniejsza i ciekawsza w językach obcych niż po polsku pisanych, że obce wydawnictwa dzieł Chopina są lepsze od polskich i t. d.

Ważnem, a zarazem smutnem jest to, iż muzyków polskich *nie wychowuje się* na dziełach Chopina. Młodzież naszych zakładów muzycznych, za wyjątkiem pianistów, nie zna zupełnie twórczości Chopina. (Traktujemy twórczość Chopina wyłącznie pianistycznie). Po przesłuchaniu kursu historji muzyki — uczeń szkoły muzycznej prawdopodobnie potrafi wyliczyć ile Chopin napisał polonezów, a ile mazurków, ale słuchowo lub też analitycznie ich nie zna. Istnieje obecnie prąd organizowania audycyj muzycznych dla młodzieży szkół ogólnokształcących; zaleca się przytem, aby programy tych audycyj zawierały m. i. utwory polskie, a przedewszystkiem—Chopina. Należałoby tego rodzaju audycje wprowadzić do szkół muzycznych, gdyż uczniowie tych szkół, poza opanowaniem techniki gry na obranym instrumencie, bardzo rzadko stykają się z muzyką.

Przed rokiem powstał w Warszawie Instytut imienia Fryderyka Chopina. Przypuszczać należy, iż w instytucji tej „wre praca gorączkowa“ nad odrobieniem u nas zaległości szopenowskich, a tych mamy wiele. Narazie, po roku „intensywnej“ pracy Instytutu im. Fr. Chopina, niewtajemniczonym i szerszym kołom muzyków wiadomem jest, iż zarząd Instytutu już się ukonstytuował, że staraniem jego odnowiona została pamiątkowa tablica w kościele św. Krzyża, że przed poświęceniem tej tablicy zostało odprawione nabożeństwo i ostatnio — ogłosił Instytut konkurs na napisanie popularnej książeczki o Chopinie dla młodzieży. Jak widzimy— pierwszy rok pracy Instytutu im. Fr. Chopina jest bardzo owocny!...

O twórczości J. S. Bacha mówimy, iż jest ona ewangelją muzyczną, że stanowi fundament nowoczesnej kultury muzycznej. Miernikiem muzykalności społeczeństwa i jego aspiracyj artystycznych jest stosunek jego do arcydzieł wielkiego kantora z Lipska. Bach stał się synonimem ideału muzycznego w twórczości i odtwórczości. Niestety, dzieła Bacha, szczególnie największe, nie są u nas znane i wykonywane. Jego kantaty, oratorja, pasje, msze,

brandenburskie koncerty, suity orkiestrowe, utwory organowe, a nawet większa część fortepjanowych i skrzypcowych są u nas znane zaledwie fragmentarycznie i często w zniekształconych przeróbkach. Trzeba u nas Bacha odkryć!

Nie lepiej jest ze znajomością i popularnością monumentalnych oratorjów Haendla, a już tylko nieliczni z pośród naszych muzyków mieli w rękach utwory Schütza. Prostota środków, śmiałe połączenia współbrzmień, wzorowa deklamacja tekstu i szlachetny patos czynią z utworów Schütza arcydzieła wyjątkowego piękna.

Pobieżne zastanowienie się nad stosunkiem polskiego współczesnego życia muzycznego do podstawowej i wielkiej spuścizny muzycznej wykazuje—jak wiele mamy jeszcze zaległości do odrobienia w tej dziedzinie. I nie są to zaległości „historyczne“ — odrobienie ich jest koniecznością dla pełnego i zdrowego rozwoju współczesnej muzyki polskiej i muzykalności naszego społeczeństwa.

W związku z jubileuszowym rokiem Bacha ogłoszone zostały na całym świecie (Niemcy, Włochy, Francja, Anglja) wielkie festivale bachowskie, cykle imponujących koncertów dzieł Bacha, ponadto pojawiają się specjalne publikacje, wydawnictwa i prace krytyczne. O ile sądzić można z transmisyj radjowych i odgłosów prasy zagranicznej — wszystkie produkcje dzieł Bacha, nawet w mniejszych miastach, przygotowane są starannie, ze znawstwem i pietyzmem.

U nas inaczej.

Filharmonja warszawska, w ramach piątkowych koncertów, zorganizowała również *Wielki Festival Bacha* (1-go marca). Wiadomem jest, iż wykonanie dzieł Bacha nasuwa wiele trudności i wymaga starannych i dociekliwszych przygotowań. Filharmonijny koncert bachowski nie udał się od początku do końca.

Nie warto byłoby zajmować się nieudanym jednym lub drugim koncertem — każdej instytucji muzycznej to się zdarza — ale tu chodzi o zlekceważenie — mówiąc bez przesady — świętości muzycznej. Warszawski festival Bacha został wykonany bez odpowiedniego przygotowania, a nawet z błędami i opuszczeniami. (Brandenburski koncert i koncert na dwoje skrzypiec wykonano bez basso continuo, w orkiestrze ozdobniki wykonywano jak się komu podobało, o tempach i stylu — lepiej nie wspominać).

Na wystawienie jakiejś hałaśliwej i efektownej bujdy nowoczesnej dyrygent i orkiestra poświęcają wiele prób i przygotowań,

natchnione i głębokie arcydzieła Bacha wykonywują bez dokładnego opracowania szczegółów, ledwo przeczytane. I potem dziwimy się, iż wielka twórczość muzyczna nie bierze publiczności.

Festival Bachowski powinien pozostać dla nas surowem ostrzeżeniem.

Muzyczną sensacją czasów ostatnich stało się oświadczenie sławnego skrzypka Kreislera, że opracowane i wydane przez niego przed 30-stu laty utwory dawnych miłośników XVII i XVIII w. Vivaldiego, Pugnaniego, Dittersdorfa, Martiniego i innych wcale nie są utworami tych kompozytorów, lecz jego własnemi. „Konieczność zmuszała mnie do tego kroku przed 30 laty — oświadczył Kreisler — wówczas, gdy chciałem rozszerzyć program mego repertuaru. Uważałem za niecelowe i nietaktowne, aby moje nazwisko wiecznie figurowało na programach.

Utwory Kreislera rozeszły się po całym świecie, weszły do repertuaru najlepszych skrzypków-wirtuozów; nikt nie kwestjonował ich wartości i piękna, krył je autorytet nazwisk wielkich mistrzów przeszłości.

Łatwo można sobie wyobrazić—jaki los spotkałby te kompozycje, gdyby Kreisler je wydał opatrzone swojem nazwiskiem. Skrytykowanoby je jako niewspółczesne, odmówionoby im wartości muzycznych, autora — zlekceważonoby. Konwencjonalizm sztuki współczesnej ciąży nad twórczością każdego kompozytora, zmusza go do wypowiadania się nie własnym językiem, lecz językiem mody t. zw. współczesnym.

Temat ten głęboko i wszechstronnie został poruszony w *Djalogach Italjana* przez Marję Grossek-Korycką. Przytaczam tu fragment djalogu. (Wprawdzie będzie tu mowa o malarstwie, lecz te same poglądy i te same argumenty w równej mierze mogą być zastosowane do muzyki).

> „*Tymon*... Sztuka dawna jest wam wręcz biegunowo przeciwną i w duchowości i w ideale artystycznym i w technice... Jakim sposobem doszedłeś do zachwycania się nią?..
>
> *Letus.* Dzięki jednej bagateli: ci ludzie doskonale malowali! Jest to zapewne okoliczność podrzędna dla filozofa i poety, ale rozstrzygająca dla malarzy.
>
> *Tymon.* Nie lepiej od was, oczywiście! a nawet zapewne *gorzej* — przynajmniej we własnem rozumieniu:

skoro współcześnik poprostu zaprzepaściłby raz na zawsze swą karjerę, gdyby dał jeden obraz namalowany *ich szkołą*, o ile jest *ich* dziełem, uważacie za takie zawsze *cudo sztuki*, że sam Bóg mógłby w niem szukać rozkoszy dla swoich wiecznych oczów.

Ten splot sprzeczności pozwala ustanowić jako fakt: *konwencjonalizm sztuki współczesnej*.

Jesteście jak dzieci, które przeprowadziwszy kredą po podłodze krychę, krzyczą gwałtu: „nie depcz mi po moich kwiatkach"—„czyś oszalał, idziesz prosto w staw!"

Tak wy nawołujecie: oto piękno—oto brzydota!—dziś... a za dwa lata w sensie odwrotnym, stosownie do *umowy*, co ma być *uważane* za piękno w danym sezonie...

Szkoły zeszły do konwencjonalizmu mód krawieckich.

Letus. Czy nie uważasz, że to samo dzieje się w literaturze? Jaki los spotkałby dzisiaj posłane do jakiejbądź redakcji wiersze Lamartin'a, Szyllera lub Mickiewicza?

Tymon. Właśnie, przybywa mi ta uwaga w samą porę. Cała sztuka, nietylko malarstwo, wpadła w konwencjonalizm: utraciwszy stały punkt orjentacji, około którego obracała się zawsze: *najintensywniejsze i najpiękniejsze czucie wszechludzkie*.

Sztukę zgubił racjonalizm, jedna z tysiącznych odmian przewrotności współczesnego człowieka: perwersja w sztuce" (Z Krainy Piękna).

SPRAWOZDANIA

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

3. MUZYKA KAMERALNA

(Ciąg dalszy)

Roman Statkowski. Kwartet Nr. 5. op. 40, partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

W partyturze Statkowskiego uderza już na pierwszy rzut oka typowo kameralna faktura. Widać doskonałą znajomość ciała wykonawczego i stylu kameralnego, a równocześnie doświadczenie w budowie większych form.

Rozpoczynający dzieło wstęp „poco sostenuto” przedstawia niejako motto całego kwartetu, (choć związki motywiczne dają się raczej wyczuć, niż, poza kończącą fugą, jasno wykazać). Forma sonatowa I części jest przejrzysta. Znamiennem dla poczucia formy u kompozytora jest użycie w przetworzeniu wyłącznie pierwszego tematu, który w ekspozycji zaznaczył tylko swą energję. Drugi temat, dostatecznie, w stosunku do małego ciężaru gatunkowego w ekspozycji, wyczerpany, w przetworzeniu jest pominięty zupełnie. Łącznik (gis-moll), nawiązujący do wstępu kwartetu, prowadzi do repryzy, która wstępuje niespodzianie, nie przygotowana dominantą. Cała forma sonatowa nie jest szeroko rozbudowana, ma małe proporcje, jak sonatina. Druga część kwartetu, Presto, niezawodnie efektowna w dobrem wykonaniu, iskrzy się staccatem i punktowanym rytmem; partja środkowa, trio, przynosi po kolei dwa kanony dwugłosowe, każdy z nich w podwójnym kontrapunkcie. W trzeciej części, andante elegiaco, ukazuje Statkowski swój rzewny smętek słowiański. Melodja, (śpiewana na początku przez wiolonczelę), odznacza się długim oddechem, który jest wynikiem zazębiania się grup i odcinków; zamiast schematycznej „kwadratury”, jaskrawych cezur, przykrych i trywialnych, osiąga Statkowski rozlewną, szeroką linję. Czwarta część kwartetu jest 4 głosową fugą. Temat, wyprowadzony z wstępu dzieła, nieperjodyczny, bardzo dobry dla polifonicznego opracowania, staccatem zaznacza swój pierwszy motyw „głowę”, w dalszym przebiegu fugi obficie wykorzystaną. Nie wchodząc w szczegóły konstrukcji, trzeba podkreślić zwartość fugi, wynikłą z zużytkowania motywów tematu w kontrapunktach. Interesujące jest połączenie formy fugi i warjacyj: po ekspozycji fugi (e-moll) słyszymy część środkową, modulacyjną. z pokazami tematu w różnych tonacjach, też w augmentacji (C, c, a, b, Des, b, as); enharmoniką i chromatyką osiąga kompozytor dominantę z e-moll, aby w podwój-

nym kontrapunkcie, przy podwojeniu obu głosów w oktawach, dojść do punktu kulminacyjnego. Teraz następuje, jako odprężenie i gromadzenie energji dla ostatecznego zakończenia, pięć dwuczęściowych pieśni, warjacyjnie wyprowadzonych z tematu fugi; po piątej warjacji wraca pierwsza dla zaokrąglenia i łatwiejszego powrotu do fugi. Presto, zakończenie całego finału, koronuje dzieło strettą, wyprowadzoną z początkowego motywu tematu w ruchu przeciwnym i prowadzącą do tegoż motywu w ruchu prostym.

Utwór zasługuje, choćby tylko dzięki fakturze, wdzięcznym partjom poszczególnych instrumentów i brzmieniu całości — na częste wykonywanie.

Jerzy Lefeld. Sekstet Es-dur, op. 3, partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

Nasycona uczuciem, romantyczna nastrojowość Lefelda, która daje piękne wyniki w jego pieśniach, nie łączy się w sekstecie z kameralną precyzją, wycyzelowaniem faktury. Zamiast polifonji, bez której nie da się dziś pomyśleć muzyka kameralna, panuje tu raczej orkiestralna al fresco. Mimo powiewności, eteryczności odczuwa się w sekstecie, (może poza scherzem) pewną masywność brzmienia, (oczywista, nie w znaczeniu nasilenia dynamicznego).

Z pod grubej warstwy wpływów w tem wczesnem dziele kompozytora (Wagner w pierwszej części, Grieg w scherzo, Debussy w adagio) przezierają jednak osobiste, szczerze odczute nastroje. Finał ma dobry, charakterystyczny temat; w łączniku do drugiego tematu zwraca uwagę przecięcie przebiegu harmonicznego linją wiolonczeli, snującą się przez 2½ oktawy chromatycznemi i djatonicznemi sekundami. (Przypomina to analogiczne miejsce w „Aus Italien” Straussa).

Cały utwór, przerobiony na orkiestrę smyczkową, zyskałby wiele.

Karol Szymanowski. Kwartet na 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, op. 56. partytura. Universal-Edition A. G., Wiedeń—Lipsk 1931.

Dwie główne cechy odróżniają ten drugi kwartet Szymanowskiego od poprzedniego op. 37: atmosfera folkloru w tematyce i zwięzłość formy. Charakterystycznym rysem melodyki w tem dziele jest typowe dla ludowej pieśni krążenie około jednego tonu, około jednego, powtarzanego motywu. Słyszymy to zaraz na początku w pierwszym temacie pierwszej części (t. 3—4), i śledzimy przez całe dzieło. Poza tem powtarzaniem motywu nie ma zresztą ten temat nic z folkloru; jest to typowy dla Szymanowskiego szeroko rozpięty łuk melodyczny o chwiejnej tonalnie chromatyce. Natomiast drugi temat pierwszej części (a-moll z częstem w polskim folklorze wahaniem między małą, a wielką tercją toniki, przyćmione miksturami i chromatyką reszty głosów), oba tematy scherza (liczba 1 i 8), wreszcie temat fugi odróżniają się od pierwszego tematu pierwszej części prostotą rysunku melodycznego i oddychają zdrową rytmiką wsi polskiej.

Zwięzłość formy dała teraz w wyniku o wiele mniejsze rozmiary, niż w pierwszym kwartecie Szymanowskiego. Omawiane dzieło składa się z 3 części. Część pierwsza, to forma sonatowa, która, po zużytkowaniu obu tematów w krótkiem przetworzeniu (liczba 5—7), przynosi repryzę skróconą, bez drugiego tematu. Scherzo ma formę 3-częściową, z repryzą rozszerzoną sekwencjami. Fuga, przedstawiająca jednolite. wspaniałe crescendo, odbiega znacznie od klasycznego schematu. Przedewszystkiem uległ zmianie wzajemny stosunek poszczególnych wstąpień tematu. (Nie można mówić o „odpowiedzi“, gdyż

jest ona tu zawsze transpozycją tematu, bez obowiązku dawnego stosunku kwintowego). Ekspozycja przynosi cztery wstąpienia tematu w tonacjach a, e, g, d. Motyw, kończący temat, w dalszym ciągu powtórzony w kontrapunkcie, usamodzielniony w przebiegn fngi, ma wielkie znaczenie konstruktywne. Po ekspozycji następuje część, która tematem rytmicznie przekształconym, rozdrobnionym na motywy z szczególnem uwzględnieniem wymienionego wyżej ostatniego motywu wprowadza elementy przetworzenia sonatowego. Kompozytor osiąga tem olbrzymią gradację, aby potem cofnięciem się do pp i zwolnieniem tempa nagromadzić w wspomnianym ostatnim motywie tematu (przejście do repryzy, liczba 8) energję do powrotu tematu, który ukaże się w diminucji (przy zazębieniu dwóch pierwszych wstąpień strettą, od e, h. b, e, b) na tle ciągle się przewijającego ostatniego motywu tematu. Dalsze potęgowanie, wciąż rosnące przy znacznym współudziale tego motywu koronuje temat fff w pierwotnych wartościach rytmicznych, w początkowej tonacji a. Ostatni takt tej części, kadencję, tworzy usamodzielniony ostatni motyw tematu, o ludowem zabarwieniu lidyjskiem i eliptycznym trójdźwięku. W fudze panuje mistrzowska absolutna polifonja; każdym głosem kieruje imperatyw czysto linearny, co w każdem miejscu uwidocznić może przekrój pionowy fugi.

Faktura instrumentalna dzieła, z typowym dla Szymanowskiego wysokim rejestrem pierwszych skrzypiec, lśni się i iskrzy wszystkiemi kolorystycznemi możliwościami instrumentów smyczkowych. Te elementy orkiestry impresjonistycznej przepaja wspaniała polifonja Szymanowskiego, tworząca problem, który może pilniej, niż inne momenty stylu mistrza, domaga się monografji; pilniej, bo należyte oświetlenie tego zagadnienia mogłoby wskazywać drogę młodemu pokoleniu naszych kompozytorów.

Kazimierz Sikorski. Sekstet d-moll, op. 6, na 2 skrzypiec, 2 altówki i 2 wiolonczele. Partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1930.

Porównanie trzech części dzieła każe przypuszczać, że druga i trzecia część powstały znacznie później, niż pierwsza; przypuszczenie to nasuwa harmonika. W ciągu pierwszej części, rozpoczętej rozłożonym trójdźwiękiem d-moll (12 taktów!) komplikuje się harmonika coraz bardziej, a orjentację ntrndnia na pierwszy rzut oka ortografja, kierująca się, jak zwykle w romantycznej harmonice, łatwością czytania w każdym instrumencie, a nie oddająca napięć tonów. Tercjowe i trytonowe pokrewieństwa akordów, akordy napięcia, alteracje, enharmonika i współdziałanie tych czynników rozszerzają ogromnie zakres tonacji, a przez to nią chwieją. Niemniej jest to jednak wszędzie muzyka tonalna. Natomiast w drugiej i trzeciej części przejawiają się elementy atonalne, afunkcyjne. Należałoby mówić tu o wstępnem studjum atonalności o tyle, że te odcinki atonalne występnją naprzemian z muzyką funkcyjną. W drugiej części, intermezzo, po 4-taktowym wstępie (C-dur) opartym na dominantowem pokrewieństwie, następuje jednogłosowa, nieperjodyczna melodja wiolonczeli, rodzaj recytatywu, nie spoczywająca na filarach tonacji, nie powtarzająca tonów w bliskiem sąsiedztwie. Oba odcinki, funkcyjny i atonalny występują stale naprzemian; funkcyjny ustęp przywraca poczucie centrum i każe słuchaczowi odnieść do niego intermezzo, jako całość. Fuga (podwójna) juz na początku opnszcza tonację: pierwszy temat ($\frac{5}{4}$, odwrócenie drngiego tematu pierwszej części dzieła) po wyraźnem d-moll pierwszego motywu traci

przez chromatykę centrum odniesienia, a umacniają to wrażenie słuchowe jeszcze transpozycje tematu w ekspozycji, zupełnie nie kierujące się stosunkiem kwintowym. Podobnie ma się rzecz w ekspozycji drugiego tematu, opartego na pierwszym temacie pierwszej części sekstetu), który, zbudowany z tonów alterowanej dominanty dominanty w F-dur (g, h, des, f), nie da się w dalszym przebiegu, z powodu unikania transpozycji kwintowej, odnieść słuchowo (nie rozumowo!) do jakiegoś centrum. Obraz tonalny coraz bardziej się potem rozjaśnia przez znane formy akordowe, które prowadzą do reminiscencji pierwszej części dzieła, zaokrąglającej całość. Sikorski znajduje się w sekstecie na progu atonalności.

Podkreślić należy fakturę kameralną tego polifonisty. Forma sonatowa pierwszej części posiada szeroki oddech. Repryza zaznacza tylko pierwszy temat, rozwijając natomiast drugi; coda (liczba 34) zajmie się więc pierwszym tematem, z czego wynika odwrócony porządek obu tematów. Zaokrąglenie całego dzieła daje pierwszy temat pierwszej części, następujący po fudze i zamykający całość.

Dzieło imponuje polifoniczną fakturą i zasługuje na częstsze wykonywanie.

Józef Koffler. Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę, op. 10. Partytura. Universal-Edition A. G., Wiedeń—Lipsk 1929.

W odniesieniu do techniki 12-tonowej panuje u nas jakaś dziwna psychoza. System ten odstrasza słuchacza, boi się go młody kompozytor polski, zamykając oczy i uszy przed 12-tonowem „niebezpieczeństwem". Tem dziwnem ustosunkowaniem się naszych twórców i odtwórców tłumaczy sie mały wpływ Kofflera na młode pokolenie kompozytorów polskich). (Omówienie techniki 12-tonowej i jej niewątpliwie ożywczych dla nas możliwości odkładam na kiedyindziej; w tej chwili mam na myśli przedewszystkiem pedagogiczne znaczenie muzyki 12-tonowej, jako niezrównanej szkoły polifonji).

Część pierwsza tria Kofflera ma formę sonatową, w której przetworzenie jest fugą o temacie, wyprowadzonym z pierwszego tematu tej części, część druga jest fugą potrójną, ostatnia część ma formę ronda. Jeden szereg 12-tonowy jest wspólny dla wszystkich części dzieła, ich wspólność tematyczna jest jasno widoczna.

Doskonała znajomość instrumentów prowadzi Kofflera nawet do stosowania czasem elementów wirtuozowskich (flażeolety, pizzicata lewej ręki). Te efekty są jednak zawsze podporządkowane polifonji i konstrukcji, któremi kompozytor włada z podziwu godną techniką. Opanowanie trudnej techniki 12-tonowej stoi u Kofflera na takim poziomie, że muzyka ta niema nic z schematyczności, jest zawsze żywa, bądź muzykancka (temat fugi w przetworzeniu pierwszej części), bądź też skupiona i rozśpiewana (bujnie brzmiąca druga część), lub beztrosko pogodna, radosna (trzecia część).

Trio Kofflera jest jedną z wielu ważnych pozycyj w polskiej twórczości kameralnej.

MUZYKA RELIGIJNA. Wydawnictwo Związku Chórów Kościelnych Archidjecezji Krakowskiej. Zeszyt I, Grzegorz Gerwazy Gorczycki: Sepulto Domino (Motet wielkotygodniowy na chór mieszany (chór męski) a capella). Zeszyt II, Grz. Gerw. Gorczycki: Ave Maria (na chór mięszany (chór męski) a capella). Zeszyt III, Grz.

Gerw. Gorczycki: Introitus Rorate coeli na 4 głosy (według rękopisu Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie opracował X. Wendelin Świerczek C. M.).

Jeśli do tych trzech zeszytów dodamy jeszcze kilka innych, zawierających dzieła G. G. Gorczyckiego, a wydanych poprzednio w tem samem wydawnictwie, ponadto w znanej publikacji X. prałata d-ra W. Gieburowskiego oraz w „Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej", to dojdziemy do przekonania, że żadnemu drugiemu kompozytorowi staropolskiemu nie poświęcono w ostatnich czasach tyle uwagi, ile starokrakowskiemu mistrzowi muzyki kościelnej. Należy z uznaniem przyjąć, że Związek Chórów Kościelnych Krakowskich okazał pietyzm wobec wawelskiego twórcy, spełniając poprostu obowiązek wobec tego mistrza, który—niemal ostatni—podtrzymał w czasach saskich tradycje świetności muzycznej Wawelu. Powyższe trzy zeszyty zawierają utwory łatwe wzgl. nietrudne i przystępne zarazem mimo miejscami kunsztownego opracowania kontrapunktycznego. („Sepulto Domino" znamy z innych wydawnictw). Oczywiście wszędzie widoczna jest znajomość doskonałych wzorów klasycznej muzyki kościelnej, ale już przepuszczona przez styl muzyki a cappella (nie „a capella") epoki barokowej, jak to widać np. w introicie „Rorate coeli". Panuje przytem wielka różnorodność w technice kompozytorskiej, która w każdym dalszym utworze Gorczyckiego odsłania bogactwo jego środków. Obok techniki opracowania cantus firmi jest stosowana technika wolna od melodji stałej, obok zupełnej homofonji występuje misterna, możliwie najdojrzalsza polifonja, wraz z jej środkami imitacyjnemi, zastosowanemi nieraz z tak wielkim wdziękiem, że już to samo świadczy o mistrzowskiej swobodzie w doborze odpowiednich środków. Wielka płynność melodyki jest, jak wiadomo, jedną z wielkich zalet mistrza Gorczyckiego, i dlatego może dzieła jego są tak popularne, a pomiędzy niemi nawet te, które ze względu na swą treść nie mogłyby liczyć na popularność w zwykłem tego słowa znaczeniu. Trzy, wydane w krakowskiem wydawnictwie utwory już zdobyły tę popularność, która niewątpliwie będzie wzrastała, mimo że już jest wielka. Ułatwieniem wielkiem dla chórmistrzów jest umieszczenie pod partycją wyciągu fortepianowego (organowego). Wszystkie trzy utwory są zaopatrzone znakami wykonawczemi, pochodzącemi od wydawcy. Polecić je możemy tem gorręcej. Tworzą one nowe uzupełnienie do wydanej już w „Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej" mszy paschalnej Gorczyckiego i do wydać się mającej niebawem kompozycji, która ukazuje Gorczyckiego z innej jeszcze i to może najbardziej interesującej strony, jako kompozytora koncertu wokalno-instrumentalnego. Kompozycją tą będzie koncert „Illuxit sol" na sola, chóry, orkiestrę i organy.

A. Chybiński.

Pincherle Marc: Corelli. Librairie Félix Alcan. Paryż 1933. 8°, 243 str.

W zbiorze „Les Maitres de la Musique", wydawanym pod redakcją L. Vallas'a („Nouvelle série"), tom poświęcony Correlli'emu, a opracowany przez francuskiego muzykologa M. Pincherle'a, wybornego znawcy twórczości skrzypcowej włoskiej i francuskiej (zwłaszcza XVII i XVIII wieku), należy do najlepszych, a wogóle jest to najlepsza dotąd monografja genjalnego kompozytora włoskiego, opracowana bardzo systematycznie i dokładnie, z wyeliminowaniem wszelkiej retoryki, natomiast bardzo rzeczowo i z wyborną znajomością tła historycznego, wszelkich związków rozwojowych i stylu instrumentalnego na przełomie dwóch wieków. Z całą precyzją ujmuje autor wszystkie formalne i treściowe zjawiska sztuki Corelli'ego, a ścisłość jego spostrzeżeń ujmuje każdego czytelnika, interesującego się sztuką Corelli'ego, tchnącą do dnia dzisiejszego swą bezpośred-

niością i świeżością. Przytem autor ma dar przedstawienia swego tematu w sposób bardzo jasny i naturalny, aby nie powiedzieć prosty, co przychodzi mu tem łatwiej, że panuje z równą swobodą nad materjałem, jak i całą literaturą przedmiotu, w różnych językach napisaną. Zapewne — szczegółowsze, niż to ma miejsce dotychczas, zbadanie całej ówczesnej instrumentalnej muzyki przyniesie niejedną rektyfikację dotychczasowych poglądów na sztukę Corelli'ego i jego współczesnych kompozytorów sonat, suit i koncertów, otworzy się też może nieco szerszy wgląd w perspektywę historyczną, co znowu pozwoli jeszcze ściślej odróżnić w stylu Corelli'ego to, co jest nabytem, od tego, co jest indywidualnem, jednakże nie zmieni to faktu, że praca Pincherle'a zawsze będzie uznawana za dzieło o pozytywnych wartościach naukowych. Jestem również przekonany, że przyszłość zakreśli też szersze kręgi oddziaływania dzieł Corelli'ego, niż o tem pisze autor w doskonale informującym końcowym rozdziale p. t. L'influence de Corelli. Już dziś można wskazać na inne jeszcze szczegóły w tej materji.

Z pracy Pincherle a odniesie jaknajwiększą korzyść nietylko muzykolog, ale i każdy artysta, umiejący rzeczowo ustosunkować się do tego niewyczerpanego skarbu, jakim jest muzyka skrzypcowa Corelli'ego, jego bezpośrednich poprzedników i następców.

A. Chybiński

DYSKUSJA I POLEMIKA

Od prof. A. Chybińskiego otrzymujemy następujące pismo:

Polemiczne broszurki i ulotki prof. Jachimeckiego mnożą się. Wprawdzie i one nie posuwają nauki ani o jeden krok naprzód, ale za to obfitują w słowa, będące odruchem niezadowolenia wobec tych, którzy ze względów rzeczowych nie mogą wyrazić zgody na wiele, nawet bardzo wiele poglądów prof. Jachimeckiego, kolportowanych różnymi sposobami. W każdej dziedzinie prostowanie błędnych poglądów jest pożądane, a nawet konieczne, a poważna dyskusja stroniąca od zabarwienia osobistego, jest pouczająca. Wszak chodzi w niej o pogląd, a nie o osobę pogląd wyrażającą. Polem zują przecież z sobą bardzo często ludzie, którzy się wcale nie znają. Ale prof. Jachimecki uznaje wszelkie prostowanie jego wielu mylnych poglądów zawsze za osobisty atak i odpowiednio reaguje nawet wówczas, gdy nikt się jego osobą nie interesuje. Sprawy najczyściej naukowe i rzeczowe sprowadza na grunt osobisty, a w takich warunkach oczywiście trudno jest wogóle poważnie dyskutować. Ale też nic nikogo nie powstrzyma od wypowiedzenia uzasadnionego zdania, choćby się to prof. Jachimeckiemu miało nie podobać.

Ogłoszona właśnie ulotka prof. Jachimeckiego zawiera tyle frazeologji i niepoważnych chwytów słownych, odpowiednio ustawionych i przyprawionych sosem osobistym i podanych w tak przyzwoitej formie, że każdy jej czytelnik zwolni mnie od zajmowania się nią, gdyż szkoda czasu na tak nieproduktywne zajęcie. Mogę jedynie z największą stanowczością zaznaczyć, że wszystko to, co napisałem w artykule o wpływologji muzycznej (,Muzyka polska", 1934. z. 4), który wywołał ulotkę prof. Jachimeckiego, mieści w sobie rzeczowo uzasadnioną i stwierdzoną prawdę. Wobec tego na takie ulotki można nie odpowiadać mer torycznie.

Ponieważ jednak prof. Jachimecki porusza w niej kwestję radja, przeto ze względu na jej ogólniejsze znaczenie zmuszony jestem poruszyć tu sprawę która wywołała niemałe zdziwienie, a także inne jeszcze refleksje.

Z radjostacji krakowskiej nadawano w serji koncertów dawnej muzyki polskiej, objaśnianych przez prof. Jachimeckiego, utwór Mikołaja z Radomia (I połowa XV wieku), nazwany w słowie i piśmie przez prof. Jachimeckiego — „symfonją", wzgl. „symfonją średniowieczną". Utwór ten znajduje się w 52 rękopisie Biblj. hr. Krasińskich w Warszawie i nie posiada tekstu w głosach. Wobec tego prof. Jachimecki uznał go za instrumentalny i nazwał... „symfonją" (średniowieczną). Każdy, kto zajmował się lub zajmuje już nie specjalnie muzyką średniowieczną, ale historją muzyki wogóle, wie dobrze, że wieki średnie, a w szczególności czasy Mikołaja z Radomia (I połowa XV wieku nie znały ani „symfonji" ani formy dającej się tak określić z jakichkolwiek powodów. I tylko umysł skłonny do iluzyj

może być innego zdania; ale nie zna żadnej „symfonji średniowiecznej“ nauka, badania dotyczące epoki Mikołaja z Radomia, całej muzyki europejskiej jego czasów. Nie należy do rzadkości w rękopisach średniowiecznych, że jeden i ten sam utwór jest w jednym rękopisie zanotowany z tekstem, w innym zaś bez tekstu z winy kopisty). Tak się rzecz ma w rękopisach średniowiecznych wszystkich krajów, a wyjątku nie stanowi i Polska. I tak np. w rękopisie 378 bibl. petersb., obecnie w Biblj. Uniw. w Warszawie znajduje się utwór bez tekstu w swych głosach. A więc „symfonja średniowieczna“? Ależ nic podobnego! Ten sam utwór w 52 rękop. Bibl. hr. Krasińskich posiada tekst. Czy istnieje gdziekolwiek na świecie „symfonja“ średniowieczna (!) z czasów Mikołaja z Radomia lub wcześniejszych? Ani jedna! Więc dlaczegoż nadawać przez radjostację coś, co nie jest żadną średniowieczną „symfonją“ i z żadnych powodów nią być nie może?! Dlaczegoż informować radjosłuchacza, że to coś jest polską „symfonją“ średniowieczną, skoro nią nie jest? Twierdzić zaś, że to jest „unikat“ (chyba w całym świecie!) znaczyłoby szukać drogi do wybrnięcia z impasu naukowego. Ale droga jest zamknięta. Jeśli prof. Jachimecki jest jednak innego zdania, nie dowierzając tym, którzy może lepiej te kwestje znają, to niechże zwróci się z tem do zagranicznych muzykologów, zajmujących się muzyką średniowieczną, a oni mu to już wyjaśnią. Ale miejmy nadzieję, że jak po kilkunastu latach uporu minął u prof. Jachimeckiego „kompleks madrygalistyczny“, wciągający w swój obręb piosenkę polską z XVI wieku, tak minie i „kompleks symfoniczny“ wkraczający w... wieki średnie.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

W związku z ukazaniem się w 4-ym zeszycie „Muz. Polskiej“ sprawozdania z prac zamieszczonych w I zesz. Rozpraw i Notatek muzykologicznych otrzymaliśmy od p. Dr. Bronisławy Wójcik-Keuprulian i p. Dr. Włodzimierza Poźniaka wyjaśniające odpowiedzi, które, w myśl zasady: „Audiatur et altera pars“, w piśmie naszem umieszczamy.

Red.

T. K. pisze (str. 330): „Naprzykład twierdzenie, że akustyka muzyczna kładzie podwaliny pod badania tamtych dziedzin“ (historji, etnografji, psychologji, estetyki muzycznej) jest przesadzone i połączone wprost z niebezpieczeństwem wprowadzenia w błąd niefachowców“.

Zarzut T. K. streszcza się w uznaniu mego poglądu za „przesadzony“ i „połączony wprost z niebezpieczeństwem wprowadzenia w błąd niefachowców“. Odpowiadam naprzód na drugą część tego zarzutu.

Poglądy moje wyrażone zostały w wykładzie habilitacyjnym, wygłoszonym na posiedzeniu Rady Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Słuchaczami ich byli zatem wyłącznie tylko ludzie nauki, a choć i nie-specjaliści, to ludzie, posiadający w całej pełni zdolność naukowego myślenia, których nie tak łatwo byłoby, nawet w obcej im dziedzinie, w błąd wprowadzić. Ogłoszenie zaś wykładu w „Rozprawach i Notatkach Muzykologicznych“ zgóry przesądza rzecz na korzyść tych zagrożonych rzekomem niebezpieczeństwem niefachowców. Można więc być spokojnym, że niebezpieczeństwo, którego T. K. się obawia, wogóle nie istnieje.

T. K. wymienia nawiasowo „historję, etnografję, psychologję, estetykę muzyczną“ jako te dziedziny muzykologji, w odniesieniu do których przesadą

byłoby mniemanie, że akustyka muzyczna kładzie podwaliny pod ich badania.

Nie przeczę, że na codzień ani o tem się nie mówi, ani się nie myśli. Nie mówi się i nie myśli również i wtedy, gdy powierzchownie tylko rzecz się traktuje. Ale nie może to ujść uwadze, gdy wejdzie się w głąb rzeczy. A właśnie rozważany przeze mnie w moim wykładzie problem musiał zaprowadzić mnie aż do sedna samego sprawy, które z pozoru może nawet wydać się komuś przesadą.

Rozważmy wszakże pokolei każdą z wymienionych przez T. K. dziedzin muzykologji i rozpatrzmy krytycznie ich stosunek do akustyki muzycznej.

Historja muzyki w wielu szczegółowych odłamach swych badań nie troszczy się, ani troszczyć się nie ma potrzeby o akustykę mnzyczną. Dyplomatyka, chronologja, biografistyka i t. p. doskonale bez niej się obchodzą. Ale wszystkie te odłamy są przecież dopiero przygotowawczemi pracami historji muzyki. Właściwy przedmiot jej badań to *dzieło muzyczne*, a to dzieło, jakiemkolwiek onoby było, gdziekolwiek i kiedykolwiekby powstało, posiada i posiadać musi *postać dźwiękową*. W ostatecznych konsekwencjach badawczych, przy opisie tej właśnie postaci dźwiękowej, przy określaniu jej stylu, przy ustalaniu procesów rozwojowych, historja muzyki musi zejść do zagadnień dźwięku, w których rozwiązywaniu bez pomocy akustyki muzycznej byłaby bezradną.

Podobnie — *etnografja muzyczna*. I tu również, w całym szeregu zagadnień, badania etnograficzne nie mają potrzeby uciekać się do pomocy akustyki muzycznej. Bardzo dobrze bez niej się obchodzą. Ale szereg istotnych dla etnografji muzycznej problemów, jak np. nauka o instrumentach ludowych, nauka o skalach i t. p. musi znów zejść do zagadnień *dźwięku*, których rozwiązanie bez oparcia się o podwaliny stworzone przez akustykę muzyczną byłoby nie do pomyślenia.

Analogicznie rzecz się ma z *psychologją i estetyką muzyczną*. Także i tutaj, z chwilą, gdy zejdziemy do zagadnień najbardziej istotnych, do zagadnień *dźwięku*, rozpatrywanych czyto od strony psychologicznej, czy estetycznej, z konieczności korzystać musimy z wyników badawczych akustyki muzycznej.

Zdaje mi się, że to krótkie i bardzo ogólne zwrócenie uwagi na najistotniejsze problemy muzykologji, sprowadzające się zawsze, jakkolwiek w każdym przypadku w innem znaczeniu, do zagadnień *postaci dźwiękowej* muzyki, wystarczy, by *fachowiec* zrozumiał, co miałam na myśli, mówiąc, że akustyka muzyczna kładzie podwaliny pod badania innych dziedzin muzykologji.

W dalszym ciągu swej krytyki obawia się T. K., czy moje poglądy odnoszące się do paleografji muzycznej znajdą uznanie fachowców. Taką obawę — jak mi się wydaje — wyraża zdanie T. K.: „Forma uszeregowania podzielonych na trzy grupy zadań paleografji muzycznej nie zyska zapewne uznania kół fachowych“ (str. 330). A bezpośrednio dalej, już od siebie, zauważa, że w przedstawieniu zadań paleografji muzycznej idę zbyt daleko i przekraczam zakres paleografji muzycznej, wchodząc na teren zadań historji muzyki.

Na obawę T. K. odpowiadam, że chętnie podjęłabym dyskusję z „kołami fachowemi“ na temat wyrażonych przeze mnie poglądów i przedstawiłabym moje argumenty, gdyby tego zaszła potrzeba. Co zaś do krytyki własnej T. K.

stwierdzić muszę, że ustęp z mego wykładu odnoszący się do paleografji muzycznej nie został przez T. K. dokładnie zrozumiany. Boć inaczej trudno byłoby postawić jako zarzut krytyczny, że idę zbyt daleko i przekraczam zakres paleografji muzycznej, wchodząc na teren zadań historji muzyki, skoro w tym właśnie ustępie sama wyraźnie stwierdzam, że paleografja muzyczna wychodzi „poza granice pomocniczej nauki historycznej“ i łączy się z innemi dziedzinami muzykologji.

Zkolei wyraża T. K. „usprawiedliwione zdziwienie“ (cytuję dosłownie wyrażenie T. K.) z powodu podanego przeze mnie określenia estetyki muzycznej. Określenia tego jednak nie przytacza w całości, lecz fragmentarycznie, przez co czytelnika, nie znającego mego wykładu, łatwo może w błąd wprowadzić. Zgadzam się z T. K. najzupełniej, że pojęcie estetyki ogólnej nie pokrywa się z pojęciem filozofji. Powtórzyć również mogę za T. K. z całem przekonaniem zdanie, że o „stosunku jednej do drugiej nie potrzeba chyba bliżej się rozwodzić“. Nie mogę jednak żadną miarą przyjąć zapatrywania T. K., jakoby stosunek estetyki muzycznej i filozofji muzycznej był analogiczny do tego, jaki zachodzi między estetyką ogólną a filozofją. Wystarczy znajomość literatury z zakresu t. zw. „estetyki muzycznej“ i t. zw. „filozofji muzyki“, by z łatwością wykazać, że te stosunki wcale nie są podobne. Teoretycznie zdawałoby się, że T. K. ma słuszność bezwzględną. Istotny stan rzeczy jednak, t. zn. literatura odnośnych dziedzin muzykologji, zmusza do stwierdzenia stosunków wręcz przeciwnych.

Podobnie przedstawia się również twierdzenie T. K., jakobym mieszała zadania estetyki muzycznej ze składnikami psychologji muzycznej. I tutaj także znajomość faktycznego stanu badań w obu tych dziedzinach muzykologji nie pozwoliłaby na sformułowanie zarzutów, które pozornie tylko są „zarzutami“...

Przykro mi, że dla T. K. moje usiłowanie umieszczenia muzykologji w kręgu nauk humanistycznych (jak T. K. się wyraża) nie jest przekonywające. Może potrafiłabym T. K. przekonać, gdybym miała sposobność uzasadnienia mych zapatrywań bardziej dosadnemi argumentami, podanemi w formie mniej zwięzłej, do której zmusiły mnie ramy „wykładu“, ograniczonego czasowo wymiarem 45 minut. Bo jedynie może tylko ta zwięzłość formy i skondensowanie treści utrudniły T. K. wniknięcie w istotę moich poglądów i dały T. K. podstawę do wyrażenia opinji: „...można wnioskować, że autorce brak zupełnie zrozumienia i znajomości metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji“.

Wniosek to istotnie — zbyt pochopny.

Nie odpowiadałabym na niego, bo jako wniosek fałszywy nie może mnie urazić. Ale muszę się bronić. Nie przed T. K., lecz przed tem, by T. K. swemi nieugruntowanemi wnioskami nie wytwarzał u czytelników nie znających mojego wykładu w oryginale — fałszywej opinji o moich kwalifikacjach naukowych i o wartości moich prac naukowych.

Byłabym rada, gdybym miała sposobność przeprowadzić z T. K. dyskusję fachową na temat „metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji“. Nie wątpię, że argumenty moje przekonałyby T. K. o niesłuszności jego wniosków, a także doprowadziły do zmodyfikowania zapatrywań T. K. na moje rzekome „błędy“ i „fałszywe wnioski“, o których T. K. w dalszym ciągu swej krytyki wspomina. Ale — nasunęłaby się może również sposobność krytycznego rozważenia ostatniego zdania wywodów T. K., których

poenta, mająca je ukoronować, mieści się w słowach, że poszczególne gałęzie muzykologji „zarówno ze względu na swój materjał, jak i ze względu na technikę, nastawienie i charakter wchodzą w zakres nauki o przyrodzie". Możeby wówczas T. K. nazwał po imieniu te „poszczególne gałęzie", a także wyjaśnił, co rozumie w nauce przez „technikę", „nastawienie" i „charakter". Z ciekawością oczekiwałabym tych wyjaśnień T. K. Niemniej interesujące byłoby, w jaki sposób T. K. uzgodniłby to swoje twierdzenie z zarzuconą mi przesadą w ocenie znaczenia akustyki muzycznej dla badań innych gałęzi muzykologji, oraz, jak usunąłby sprzeczność między tym swoim zarzutem a twierdzeniem, że moje wywody, zdążające do uzasadnienia humanistycznego charakteru muzykologji, nie są przekonywujące. Wydaje mi się, że byłoby to zadanie dość trudne. *Dr. Bronisława z Wójcików Keuprulian.*

Docent muzykologji Uniwersytetu Jogiellońskiego

W Nr. 4 „Muzyki Polskiej" na str. 329/31 ukazała się recenzja omawiająca m. in. moją pracę p. t. „Romans wokalny w twórczości M. Kl. Ogińskiego". Ponieważ sprawozdanie to zawiera szereg nieścisłości, a nawet niekiedy wręcz mija się z prawdą, upraszam niniejszem o łaskawe zamieszczenie w swem piśmie poniższych uwag.

Najważniejszym z trzech dających skonkretyzować się zarzutów jest rzekomy rozdźwięk między tytułem mej pracy, a jej treścią. Autor recenzji, ukrywający się pod monogramem T. K. (fakt w związku ze sprawozdaniem z pracy naukowej w wysokim stopniu zadziwiający), twierdzi, że tytuł „nie zapowiada treści". Pominąwszy niezręczność sformułowania zarzutu (o ile można wnioskować z dalszych słów sprawozdania, p. T. K. sądzi, że tytuł obiecuje zbyt wiele), ośmielę się zwrócić uwagę, że bez względu na wszystko, cokolwiek chcielibyśmy napisać, nie potrafimy zmienić faktu, że omawiane w mej pracy romanse są częścią t w ó r c z o ś c i Ogińskiego. W tem znaczeniu możnaby dać tytuł „Romanse wokalne jako część twórczości Ogińskiego", ale i taka redakcja mogłaby wzbudzić niezadowolenie gorliwego krytyka. Niezależnie od tego, gdyby p. T. K, czytał uważniej moją pracę, znalazłby niewątpliwie niejedno zdanie o innych kompozycjach Ogińskiego (np. str. 32 dwa pierwsze odstępy, str. 50 w. 9 i nast., str. 55 w. 5 i nast).

W dalszym ciągu autor sprawozdania radzi mi „dokładniejsze zapoznanie się z krytyką stylu, jaką stworzył Becking". Po przeczytaniu tych słów przejrzałem wszelkie dzieła bibljograficzne i katalogi, niestety nie znalazłem książki Beckinga „poświęconej krytyce stylu", możliwe przeto, że p. T. K. miał na myśli znane ogólnie dzieło Beckinga „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle", zabarwione jednak raczej filozoficznie niż praktycznie, omawiające w pierwszym rzędzie zagadnienia rytmiki, a posiadające w zasadzie znaczenie dość problematyczne. Pragnąłbym gorąco, aby zamaskowany Sz. Recenzent zechciał wskazać mi ustępy w tej książce, które według niego posiadałyby tak nieodzowne znaczenie dla studjum o romansach. Obciążanie pracy balastem erudycyjnym mogłoby zaimponować p. T. K., ale samo w sobie nie ma celu.

Wreszcie luka w mej pracy, która rzekomo ma „zasadnicze znaczenie": przy wyliczaniu kompozycyj Ogińskiego „brak jakichkolwiek bibljograficznych danych". Tutaj nasuwają się dwie kwestje. Wiele poważnych zarzutów stawia p. T. K. mej pracy, lecz zasadnicze znaczenie przypisuje dopiero ostatnie-

mu, t. j. brakom... bibljograficznym. Jest to całkowite pomieszanie wartości. Przypisywanie zasadniczego znaczenia szczegółom bibljograficznym, przy usunięciu na dalszy plan wartości istotnych, świadczy chyba o tem, że p. T. K. nie orjentuje się w znaczeniu wysuniętych przez siebie postulatów.

Nie chcę ani na chwilę przypuszczać, by p. T. K. świadomie mijał się z prawdą, celem zdeprecjonowania mej pracy i sądzę, że chyba całkiem pobieżnie przekartkował ją. Stwierdzić bowiem muszę, że wszystkie kompozycje rękopiśmienne (poz. 15–17, 34—37, 52) podane są z wszelkiemi zwyczajnie wymienianemi danemi bibljograficznemi. Przy wszystkich kompozycjach, o których istnieniu wiem tylko pośrednio (poz. 19—24, 27—31, 51), podane są źródła, z których zaczerpnąłem wiadomości. Polonezy wymienione pod 1—14 są „nowodrukiem", dostępnym łatwo w handlu księgarskim, zarzut więc został zredukowany z 52 do 17 pozycyj, t. j. o przeszło dwie trzecie. Zredukowany został nietylko ilościowo, lecz i jakościowo, gdyż chodzi tu wyłącznie o druki, pochodzące z niezbyt dawnych czasów, bo z wieku XIX, wreszcie nie będące, jak to można stwierdzić w dziełach bibljograficznych, unikatami. Oczywiście przyznaję lojalnie, że lepiej byłoby, gdybym wymienił, gdzie znajdują się ich egzemplarze (wszystkie posiada Bibljoteka Jagiellońska), nie jest to jednak tak „zasadnicze" uchybienie, a przedewszystkiem daleko tu do inkryminowanego nieopatrznie „braku jakichkolwiek (podkreślenie moje!) danych. W każdym razie stanowczo nie można się pogodzić z życzeniem p. T. K., by podawać „kopje poszczególnych druków". Jest to dezyderat zupełnie nierealny. Wyobraźmy sobie ile trudów wymagałoby stwierdzenie, że np. w miasteczku X (ul... Nr. domu...), p. Y posiada sporządzoną przez siebie kopję drukowanego romansu Z. Takich panów Y mogłoby być na całym świecie wcale dużo, ale napewno wykrycie istnienia sporządzonych przez nich odpisów nie przynosiłoby nauce najmniejszej korzyści!

Tyle o zarzutach, które dadzą się skonkretyzować. Pozostałe, aczkolwiek przeważnie bardzo ciężkie, nie przekraczają granic zupełnie subjektywnych ogólników, trudno więc z niemi polemizować. Weźmy jako przykład zarzut „bezkrwistości" mej pracy. Czyż praca naukowa może być wogóle krwistą? Kryterjum tego rodzaju można zastosować do literatury pięknej, w nauce jednak istnieje tylko stwierdzenie faktów i wyprowadzenie z nich wniosków; wszelkie inne czynniki wchodzą w zakres... poezji.

Inne zarzuty stawiane mi przez p. T. K. są jeszcze bardziej płynne, niech mi przeto będzie wolno zwrócić uwagę, że nie można pominąć umotywowania ich, bez narażenia się na zarzut powierzchowności lub nawet apriorycznej tendencyjności. Dopiero pozbywszy się tych błędów, może każdy sprawozdawca znaleźć się w dziedzinie krytyki objektywnej, a tylko ta jedynie posiada wartość naukową.

Dr. Włodzimierz Poźniak.

ODPOWIEDŹ AUTORA SPRAWOZDANIA

Odpowiadam jedynie na życzenie redakcji „M. P.".

Po przeczytaniu przytoczonych tu „odpowiedzi" jeszcze bardziej utrwaliłem się w przekonaniu, iż ich autorzy posiadają wielkie luki w metodzie pracy naukowej. Ktokolwiek ogłasza prace, mające być naukowemi, musi być

przygotowanym, iż będą one krytykowane. Reagowanie zaś na krytykę w tej formie jak to uczynili autorzy odpowiedzi dowodzi, iż nie mogą oni wytrzymać objektywnej i rzeczowej krytyki. Uważny czytelnik mojego sprawozdania z łatwością stwierdzi, iż żadna z „odpowiedzi“ ani w części nie obala zarzutów i zastrzeżeń przeze mnie wysuniętych.

I. Niepotrzebnie zupełnie p. Wójcik-Keuprulian podkreśla, że praca jej ukazała się jako wykład habilitacyjny: 1) zaznaczyłem to już w mojem sprawozdaniu, a więc wie o tem każdy czytelnik; 2) fakt ten nic nie mówi o wartości pracy, są bowiem złe i dobre wykłady habilitacyjne. Gremjum słuchaczy („Rada wydziału...“) nie ma przecież nic wspólnego z jakością wykładu.

„W błąd wprowadzić“ niemuzykologów co do charakteru i zadań muzykologji jest rzeczą więcej niż łatwą. Choć każdy mniej-więcej wykształcony człowiek wie co to jest slawistyka, germanistyka, co etnografja, socjologja, to bardzo niewielu zdaje sobie sprawę z tego co to jest muzykologja. Wszak chyba wiadomem jest i p. W.-K., że nie tak dawno temu jeden z profesorów uniwersytetu, a więc „posiadający w całej pełni zdolność naukowego myślenia“, sądził, że muzykologja polega na udzielaniu lekcyj gry fortepianowej.

Sformułowany przez p. W.-K. stosunek pomiędzy akustyką muzyczną i historją muzyki pozwala przypuszczać, iż autorka niezbyt dokładnie zdaje sobie sprawę z istoty muzyki i stylu muzycznego. Zgadzamy się wszyscy, że akustyka muzyczna na małych odcinkach pomaga etnografji muz., psychologji muz. i estetyce muz., nie można jednak odwrócić tego stosunku. Nie jest to więc „podwalina“, lecz wśród wielu innych — dyscyplina pomocnicza.

Sąd p. W.-K. o „zagadnieniach najbardziej istotnych“ psychologji muz. i estetyki znacznie się różni od dość zgodnych sądów w tej materji Kurtha, Welleka, Anschütza, Pilo, Nadla, Lippsa, Riemanna, Lalo, Croce, Meumanna i innych.

Zamiast podjęcia dyskusji na temat paleografji muzycznej radzę p. W.-K. przestudjowanie sumienne prac Fleischera, Wolfa, Riemanna, Gasparini'ego, Lussy'ego i Ludwiga.

„Nie przytacza w całości, lecz fragmentarycznie, przez co czytelnika... łatwo może w błąd wprowadzić“. 1) Według przyjętego zwyczaju zaznaczyłem opuszczenie punktami, 2) nie zmieniło to w niczem sensu przytoczonego zdania. Przecież i sama p. W.-K. przyznaje w następnem zdaniu, że dla niej „estetyka muzyczna jest... filozofją muzyki“. Najpierw więc owa rzekoma zmiana sensu, a potem — potwierdzenie.

Po zapoznaniu się z omawianą pracą p. W.-K. można wyrazić zdziwienie, iż będąc mało obeznaną z odpowiedniem piśmiennictwem i problemami psychologji muz., nie spostrzegając zasadniczej różnicy między temi działami, autorka zabiera w tych sprawach głos. Rozprawa, względnie „wykład habilitacyjny“ zmusiły mnie do sformułowania zdania: „Można wnioskować, że autorce brak zupełnie zrozumienia i znajomości metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji“, „odpowiedź“ autorki utwierdza mnie w trafności mojego surowego zdania.

II. Ton „odpowiedzi“ p. Poźniaka jest tego rodzaju, iż — jak zaznaczyłem tu na wstępie — jedynie na życzenie redakcji „M. P.“ zdecydowałem się na nią odpowiedzieć. Twierdzenie p. P., iż sprawozdanie moje: „zawiera szereg nieścisłości, a nawet niekiedy wręcz mija się z prawdą“ jest niczem nieuzasadnione i nieścisłe. Że treść pracy p. P. nie zgadza się z jej tytułem,

potrafi to zauważyć nawet każdy laik. Owe „str. 32 dwa pierwsze odstępy" i t. d. w najmniejszym stopniu nie przynoszą tego co tytnł obiecuje. Tytuł powinienby brzmieć: „Romans wokalny Kleofasa Ogińskiego", gdyż praca omawia jedynie romans Ogińskiego bez związku z resztą twórczości tego kompozytora.

Swój dyletantyzm w sprawach muzykologicznych wykazuje p. P. na przykładzie „Beckinga". Okazuje się, iż po przeczytaniu mojego sprawozdania szukał p. P. w bibljografjach i katalogach prac stylistyczno-krytycznych Beckinga i oczywiście — nie mógł tych znaleźć. (Doprawdy — nadaje się to do umieszczenia w czasopiśmie muzykologicznem w rubryce dowcipów). W sprawozdaniu swojem chciałem zwrócić p. P. uwagę, iż stosowana przez niego krytyka stylu jest za szczupła, że mógłby dojść do piękniejszych, głębszych rezultatów przy pomocy Beckingowskiej krytyki stylu. Gdybym to napisał we francuskiem, niemieckiem, włoskiem, czy angielskiem czasopiśmie, zrozumiałby mnie każdy „doktór muzykologji", a tembardziej asystent uniwersytetu, iż wprawdzie Becking nie napisał żadnej specjalnej książki o krytyce stylu, to jednak przez swoją pracę o „Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema" 1921, a przedewszystkiem przez dysertacje, powstałe pod jego kierunkiem, stworzył specjalną szkołę Beckingowską, charakterystyczną cechą której jest subtelnie wykształcona krytyka stylu, o której każdy muzykolog — de facto jest dokładnie poinformowany. Wybieram dla przykładu tylko dwie prace, z których p. P. mógłby się był poinformować o Beckingowskiej krytyce styln: Weiner Danckert-Geschichte der Gigue, Lipsk 1924; Hans Költzsch-Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Lipsk 1927. Ale prawdopodobnie wyzyskanie tych dzieł nazwałby p. P. „obciążeniem pracy balastem erudycyjnym".

Brakom bibljograficznych danych przypisałem „zasadnicze znaczenie", gdyż podstawą stylistyczno-krytycznych badań jest najpierw krytyczne uszeregowanie materjału. Porównanie różnych druków dzieł Ogińskiego wykazuje, że są rozbieżne, że przedewszystkiem ozdoby, o których np. mówi p. P. na str. 47 swej pracy, nie zgadzają się, że zatem jest rzeczą konieczną, według możności, oznaczyć kolejność druków i wydania pierwsze i w ten sposób krytycznie uporządkować dostępny materjał. W tym celu m. i. byłoby rzeczą konieczną, dać dokładne kopje tytułów wszystkich druków, które p. P. miał w rękach, jak to ma miejsce nietylko w naukowych wydaniach, ale nawet w każdym opracowanym katalogu antykwarskim Liepmannssohna, Rosenberga, Lengfelda i innych. Brak tych rzeczy zauważyłem w pracy p. P. na str. 33, względnie 56—67. (Do mojego sprawozdania wkradł się na str. 331, w. 13 niedopatrzenie drukarskie, zamiast „kopji poszczególnych druków" winno być samo przez się się rozumie, „kopji tytułów poszczególnych druków". Ponieważ sam korekty nie czytałem, nie jestem za to odpowiedzialny).

„Czyż praca naukowa może być wogóle krwistą?" Jeżeli się zgodzimy, że „w nauce istnieje tylko stwierdzenie faktów i wyprowadzenie z nich wniosków", to charakter poszczególnej pracy, jej bezkrwistość lub krwistość będzie zależała od tego, jakie fakty zostały stwierdzone i jakie wnioski wyprowadzone. Istnieją bowiem fakty wyższego i niższego rzędu, stosownie do tego praca będzie krwistą lub bezkrwistą. Do ostatniej grupy zaliczam pracę p. P. Jeżeli p. P. nazywa to „powierzchownością lub nawet aprioryczną tendencyjnością" to nie godzi tem we mnie, ale w siebie samego, gdyż podkreśla jeszcze raz brak u siebie zdolności wydawania sądów w sprawach muzykologicznych.

T. K.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ruch koncertowy Warszawy skupia się dookoła Filharmonji, Opery, Stowarzyszenia Dawnej Muzyki i agencji koncertowej H. Markiewicza. Niewątpliwie wywiera też znaczny wpływ na kształtowanie się ruchu koncertowego stolicy i Radjostacja warszawska, narazie jednak nie można wpływu tego dokładnie sprecyzować i ustalić. Wprawdzie wszystkie koncerty Filharmonji warszawskiej i niektóre audycje Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki są przez radjo transmitowane, jednak kierownictwo muzyczne Polskiego Radja nie wyzyskuje swoich możliwości w kierunku ożywienia ruchu koncertowego w kraju.

Tegoroczny sezon koncertów orkiestry Filharmonji Warszawskiej rozpoczął się pod znakiem dezorganizacji, niepewności i wyczekiwania. Znany zatarg między Stowarzyszeniem orkiestry filharmonicznej, a zarządem Spółki Akc. Filharmonja (właścicielem gmachu i bibljoteki Filharmonji) zmusił orkiestrę do rozpoczęcia sezonu w nieodpowiedniej zupełnie do koncertów symfonicznych sali Konserwatorjum. Od 28 września do 30 listopada r. ub. orkiestra filharmoniczna zorganizowała tam 9 koncertów piątkowych i tyleż poranków niedzielnych. Poza inauguracyjnym koncertem z udziałem Józefa Hofmana i jednym z następnych z udziałem Orłowa nie wzbudziły one wśród społeczeństwa stolicy najmniejszego zainteresowania. Programy „składankowe", bez przewodniej myśli, zawierały w sobie wszystkiego potrosze, np.: Brahms, Wagner, Szymanowski, Delibes, Liszt; albo: Mendelssohn, Mozart, Zador, Chausson, Borodin... Wszystko to grano przy pustej sali. Możnaby pomyśleć, iż istniała jakgdyby cicha zmowa bojkotowania tych koncertów.

W pierwszych dniach grudnia doszło do porozumienia między orkiestrą a zarządem Sp. Akc. Filharmonja (p. Niwiński przestał być kierownikiem artystycznym koncertów filharmonicznych) i 7 grudnia odbył się koncert w gmachu Filharmonji. Zarząd Sp. Akc. Filharmonja zorganizował przedtem konferencję prasową, rozesłał komunikaty, w których była mowa o rozpoczynającej się „nowej erze" w życiu tej instytucji. Została powołana w charakterze organu doradczego rada programowo-artystyczna.

Po upływie niespełna trzymiesięcznej pracy odnowionej Filharmonji przedwczesne byłoby wydawanie zdecydowanego sądu o wartości tej pracy. Początkowo zdawało się, że koncerty obecne niczem się nie różnią od daw-

nych: ta sama „mieszanka” programowa [1]), te same braki w orkiestrze, ten sam przygodny i czasami, wydaje się, nieuzasadniony dobór dyrygentów i solistów. Z biegiem jednak czasu koncerty filharmoniczne zaczynają być ciekawsze i bardziej wartościowe. I już dziś, po 11-u wielkich koncertach piątkowych, można zapisać na dobro obecnej Filharmonji kilka pozycyj dodatnich. Brzmienie orkiestry staje się bardziej zespolone. (Mniej wiecują — więcej i staranniej mogą pracować). W programach pojawiają się nowości: K. Rathausa — Serenada op. 35, B. Woytowicza—Suita koncertowa. Koncert pod dyrekcją H. Abendrotha (Karłowicz: Stanisław i Anna Oświecimowie, Beethoven: III-cia Symfonja) wywiera dodatni wpływ na orkiestrę, słuchaczom pozostawia olbrzymie wrażenie. Zorganizowano wielki, o dobrem brzmieniu chór oratoryjny (kierownictwo prof. Kazuro). Jest to w naszych stosunkach zjawisko artystyczne wyjątkowej wagi i może mieć wpływ wielki na rozszerzenie repertuaru koncertów filharmonicznych (wszak cała literatura oratoryjna leży u nas nietknięta!).

Najlepszym sprawdzianem dobrych posunięć obecnej Filharmonji jest fakt, że na koncertach sala nie świeci pustkami, a na niektóre z nich braknie już miejsca dla publiczności kartkowej — „jak za dawnych dobrych czasów”,

Widząc to, przestajemy interesować się kto właściwie jest kierownikiem obecnej Filharmonji. Pragniemy wszyscy dobrej muzyki, w rzetelnem i umiejętnem wykonaniu.

Opera warszawska za dyrekcji Emila Młynarskiego miała szereg pięknych momentów. Skupiała ona najlepszych polskich śpiewaków operowych, miała dobrych dyrygentów, repertuar wykraczał poza zwykły szablon operowy, dekoracje i wystawa były efektowne — jedynie chóry i reżyserja pozostawiały wiele do życzenia, jako słaba strona stołecznej opery. Odkąd jednak Magistrat m. Warszawy zrzekł się prowadzenia opery, instytucji naprawdę zbyt kosztownej, Opera warszawska chyli się ku upadkowi i w ciągu ostatnich czterech lat traci znaczenie artystyczne. Prowadzona przez zrzeszenia, spółki, dyrektorjaty i t. p. ledwie wegetuje, przestają się nią interesować i muzycy (za wyjątkiem zainteresowanych osobiście) i społeczeństwo. Na specjalnie zwoływanych zebraniach radzono nad ratowaniem opery. Wysuwano projekty ratownicze, większość których miała na widoku wydostanie na prowadzenie Opery pieniędzy od władz rządowych lub komunalnych. Że zagadnienie istnienia opery w czasach dzisiejszych nie jest jedynie zagadnieniem ekonomicznem nad tem najmniej się u nas zastanawiano. „Dajcie pieniądze — będzie Opera!” Na pytanie: jaka Opera?... — sprecyzowanej odpowiedzi nie było.

I w tych oto ciężkich warunkach, przed początkiem obecnego sezonu. objęła kierownictwo Opery warszawskiej p. Korolewicz-Waydowa. Z podziwu godną sprężystością i energją skompletowała p. K.-Waydowa zespół śpiewaczy, odnowiła orkiestrę, chóry i balet i już w październiku r. ub. Opera warszawska rozpoczęła codzienne przedstawienia. W kołach muzycznych wiadomem się stało, że Opera b. wiele i rzetelnie pracuje. Rezultaty jednak tej pracy narazie są b. nieznaczne i nieefektowne. W porównaniu z poprzedniemi sezonami daje się zauważyć widoczna poprawa w orkiestrze — brzmienie jej obec-

[1]) Np.. Weber, Ravel, Rossini, Mozart, Brahms.

nie jest lepsze, szlachetniejsze — i w chórze, którego intonacja i rytmika pozostawiała dawniej zbyt wiele do życzenia. Największym natomiast brakiem dzisiejszej opery stołecznej jest niewielka ilość dobrych śpiewaków-solistów. Zaangażowane zostały młode siły, talentów śpiewaczych wśród nich jednak niewiele. Dobrą podstawę stanowią: Fedyczkowska, Lipowska, Szczepańska, Szabrańska, Czaplicki i Mossakowski. Reszta b. przeciętna, szczególnie wśród głosów męskich. To też i efekt pracy dzisiejszej opery warszawskiej nie odbiega od poziomu przeciętności, ledwie dorastając do poprawności. Repertuar narazie składa się ze znanych, bardzo już u nas ośpiewanych i mocno podstarzałych oper — ani „Iris" Mascagniego, ani „Don Carlos" Verdiego nie ożywiły tego repertuaru, a „Kraina uśmiechu" Lehara najprawdopodobniej miała być „uśmiechem" kasowym. (Rzetelnym i godnym uznania wysiłkiem było wystawienie siłami opery „Requiem" Verdiego).

Reżyserja operowa narazie nie wykracza poza zwykłe i utarte szablony— nie ma żadnego oblicza artystycznego.

Pomimo wszystkich tych braków, publiczność chętnie uczęszcza do Opery, prawie zawsze całkowicie wypełniając widownię. Tłomaczyć to można umiejętnie prowadzoną przez dzisiejszą Dyrekcję reklamą, niskiemi cenami, no i częściowo zamiłowaniem szerszej publiczności do widowisk operowych. Podkreślić również należy, iż prasa stołeczna z wyjątkową pobłażliwością popiera pracę obecnej Opery warszawskiej.

W sali Konserwatorjum regularnie dwa razy w miesiącu odbywają się audycje Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie (obecny sezon jest 9-ym sezonem koncertowym tej instytucji). Audycje te cieszą się wyjątkowo dobrą frekwencją.

W bieżącym sezonie odbyło się ich 9. Z polskich utworów wykonano: Jarzębskiego „Nova casa", Gorczyckiego „Illuxit sol", Kamieńskiego—Arje, Damiana „Veni consolator", Janiewicza—Divertimento, Dankowskiego—Symfonja oraz Kwintet Zarębskiego i Kwartety Opieńskiego i Łabuńskiego. Program niektórych audycyj wybiega poza oficjalne granice „dawnej muzyki". I tak np. w sezonie bieżącym — w ramach audycyj Stow. Mił. Dawnej Muzyki — ogłoszony został cykl wszystkich kwartetów Beethovena. Odbyły się z tego cyklu już 3 audycje, na których wykonano 9 kwartetów. (W wykonaniu tych audycyj biorą udział najlepsze kwartety stołeczne oraz kwartet z Wilna).

Z pośród koncertów zorganizowanych przez agencję koncertową H. Markiewicza — na specjalne wyróżnienie zasługują niezapomniane, rewelacyjne koncerty Józefa Hofmana, b. ciekawe trzy koncerty Cortot'a (Chopin, Liszt, Schumann) i w ostatnich czasach — koncerty śpiewaczki murzyńskiej M. Anderson, o śpiewie której można mówić tylko najwyszukańszemi superlatywami. Wspomnieć również należy o wystawieniu opery Nicolai'ego: „Kumoszki z Windsoru" — wyłącznie siłami uczniów Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie (soliści, chór, orkiestra).

B. R.

POZNAŃ

W ostatnim kwartale ruch muzyczny Poznania ograniczył się do koncertów symfonicznych i dwóch premjer w operze. Recitali było tylko dwa — Ungar i Webster — a pozatem kilka wewnętrznych audycyj w Tow. Muzycznem i u Pedagogów oraz jeden wieczór muzyki kameralnej (Kwartet Tow. Muz.).

Na koncertach symfonicznych szereg utworów grano poraz pierwszy w Poznaniu. Chciałbym jednak zwrócić uwagę przedewszystkiem na I Koncert skrzypcowy Szymanowskiego, który wprawdzie nie jest dla Poznania zupełną nowością, ale ze względu na to, że grany był przedtem sześć lat temu, a także i ze względu na tegorocznych wykonawców, należy przyjąć, że tym razem był nowością.

Grał ten koncert Zdzisław Jahnke, dyr. tutejszego konserwatorjum, a dyrygował Zygmunt Latoszewski, dyr. opery. Poziom wykonania był wysoki (o tem można było się przekonać z bardzo udanej transmisji radjowej na całą Polskę). Jahnke jest jednym z rzadkich solistów, pracujących z pełną świadomością muzyka wszechstronnie wykształconego i umiejącego czerpać korzyści dla swej sztuki ze wszystkich środków pomocniczych, jak np. analiza formalna, harmoniczna, kontrapunktyczna, stylistyczna lub instrumentacyjna utworu. Przystępując do wykonania tego koncertu, znał Jahnke do najdrobniejszych szczegółów całą partyturę na pamięć tak, że mógł panować nad całością niezachwianie. W odtworzeniu dzieła według pięknej idei wykonawcy pomocnym mu był kapelmistrz dyr. Latoszewski oraz cały zespół orkiestrowy, grający bardzo czujnie, przejrzyście i gdzie trzeba dyskretnie. Była to jedna z najpiękniejszych produkcji Jahnkego, a także całego zespołu z dyr. Latoszewskim na czele, któremu należy się uznanie poważne i szczere.

„Bolero" Ravela nie było już tak starannie przygotowane, to też, pomimo, że pierwszy raz grane, przeszło bez wrażenia. Symfonja Roussela p. t. „Poemat o lesie' jest utworem wczesnym i główne jej zalety to: jasność i logika formy oraz prosta a ładna instrumentacja; tematyka natomiast mało wyrazista. „Rapsodja" Ingelbrechta znalazła się na jednym z programów chyba przez nieporozumienie. Pierwszy raz grany był także „Wyszehrad" Smetany (wyjątek z cyklu symfonicznego „Moja Ojczyzna"). Jest to utwór o zupełnie niewybrednej tematyce i instrumentacji. Gdyby go napisał który z naszych kompozytorów — np. Nowowiejski, który stylowo jest Smetanie może najbliższy — to uznalibyśmy to za kicz, niegodny grania i mielibyśmy za złe autorowi, że nie chowa takich utworów pod suknem. Nie bardzo jest więc zrozumiałe, dlaczego, chcąc grać Smetanę wybrano właśnie ten utwór. Sam Nowowiejski natomiast (na parę dni przed zdobyciem laurów nagrody państwowej, a krótko po uzyskaniu szambelaństwa papieskiego) wystąpił z nowym poematem „Beatrice" i sam nim dyrygował na ostatnim koncercie symfonicznym. W utworze tym występuje dobitnie na jaw cała żywotność Nowowiejskiego jako muzyka. Kompozytor ten, nie należąc przecież do najmłodszych, ciągle stara się o kontakt z życiem, przyswajając sobie w miarę możności z nowszych środków te, które uważa dla siebie za pożyteczne. Słyszymy tu więc nową (jak na Nowowiejskiego) atmosferę dźwiękową (harmoniczną i instrumentacyjną), przepuszczoną przez czujną kontrolę jego świetnego ucha i wrodzonego poczucia brzmienia. Szlachetną tematykę modeluje chorał gregorjański, odgrywający w twórczości Nowowiejskiego dużą rolę. W kolorystyce orkiestrowej jest polot i typowo muzykancka niezawodność chwytów instrumentacyjnych, wyrobionych dobrą, starą szkołą i praktyką. Nowowiejski poza swojemi właściwościami artystycznemi posiada właśnie w dużym stopniu tę zręczność muzykancką, która pozwala mu na swobodę ruchów w każdej niemal dziedzinie praktyki muzycznej i twórczości, a której wielu z nas mogłoby mu pozazdrościć. Oczywiście ideowo i stylowo muzyka jego tkwi w w. XIX, ale przecież

przynależności do tego czy innego stylu lub idei nie jest w sztuce rzeczą istotną, wskazuje tylko na upodobania lub usposobienie, nie tykając wartości głównych. Jeśli zaś dla artysty najważniejszą rzeczą jest być sobą, to Nowowiejski jest pod tym względem szczególnie uprzywilejowany, tak wielką i niemal dziecięcą jest jego szczerość. I właśnie dla tej jego szczerości, zupełnie prawie intelektem nie hamowanej, wybacza mu się tak chętnie różne słabostki i nierówności, na czele których postawić należy programową niejako luźność formy i pewien oportunizm artystyczny.

Z tem wszystkiem wyróżnienie Nowowiejskiego z pośród tegorocznych kandydatów do nagrody państwowej sprawiło nam tu wszystkim w Poznaniu szczerą i dużą radość.

Wracając do koncertów symfonicznych dodać należy, że poza wspomnianemi nowościami, programy obracały się w kole tych skromnych możliwości, jakie dają nasze niezasobne bibljoteki symfoniczne. Dyrygują przeważnie miejscowi (Latoszewski, Nowowiejski). Raz tylko widzieliśmy gościa w osobie van der Palsa, mile tu widzianego Z solistów grali: Dubiska (koncert Karłowicza), Lisicki (g-moll Saint Saënsa), Webster (Czajkowskiego) i Ellegaard (d-moll Mozarta i fantazję Liszta). Ciekawy był wieczór kameralny dobrze pracującego Kwartetu Tow. Muz. (Szulc, Witkowski, Rakowski, Rozmarynowicz), a to głównie dzięki wykonaniu Kwintetu Dobrzyńskiego (z udziałem kontrabasisty Ciechańskiego zamiast drugiej wiolonczeli). Dobrzyńskiego zamało się zna, a jest to kompozytor znający świetnie swoje metier, i jest dla nas tem cenniejszy, że zajmował się planowo i płodnie muzyką kameralną. Należałoby więc zająć się nim gruntowniej i wydobyć z zapomnienia te wszystkie rękopisy i druki, które wydobyć jeszcze można. (A znaleźć można niejedno podobno w Niemczech).

W Pałacu Działyńskich (Związek Literatów), gdzie urządza się również różne imprezy muzyczne (np. środy młodych) odbył się wieczór kompozytorski Łucjana Kamieńskiego, muzykologa, prof. Uniwersytetu Poznańskiego. Na wieczorze tym niestety nie mogłem być.

Premjery operowe w Teatrze Wielkim to: Don Juan Mozarta (ze świetną kreacją Dolnickiego w roli tytułowej) i Wilhelm Tell Rossiniego. Pierwszą dyrygował dyr. Latoszewski ze swoją znaną i dobrze cenioną predylekcją do stylu mozartowskiego, — a drugą kap. Barański.

Zanotować chciałbym jeszcze sensacyjne powodzenie „Rozkosznej dziewczyny” Benatzky'ego, granej w Teatrze Polskim, w ciągu dwóch miesięcy czterdzieści kilka razy przy pełnej widowni (ciągle jeszcze idzie!). Gra się to środkami prawie domowemi (w pojęciu teatru operetkowego), bo z dwoma pianinami i bębnem zamiast orkiestry, zwyczajnymi aktorami dramatycznymi zamiast śpiewaków i bardzo ładnemi dekoracjami. Powodzenie niebywałe i zarazem niezrozumiałe dla śpiewaków operowych i operetkowych. Dla zwykłych ludzi zrozumiałe! Ale w tem sęk, że śpiewacy tego nie rozumieją, bo gdyby rozumieli toby scena operowa i operetkowa inaczej wyglądała.

St. Wiechowicz.

KRAKÓW

Dwukrotnie w ostatnim okresie sprawozdawczym nadawało Polskie Radjo z Krakowa szczególnie głośne produkcje muzyczne. Ze zrozumiałem zaciekawieniem oczekiwały tych produkcji środowiska muzyczne; niepokoili się zaś o nie miejscowi

muzycy, wtajemniczeni w sprawy Opery i Filharmonji Krakowskiej. Zacznę od inauguracyjnego koncertu Filharmonji, która jakimś cudownym sposobem zaistniała na naszym horyzoncie, a jej dwa pierwsze koncerty miały b. dużą frekwencję, przyczem orkiestra, dyrygent i soliści byli gorąco przyjmowani przez publiczność. Program tego koncertu zawierał Bajkę Moniuszki, koncert Saint-Saënsa (solistka O. Martusiewicz) i IV symfonję Czajkowskiego. O ile w pierwszym utworze orkiestra zaprezentowała się zupełnie solidnie i przez radjo nie dało się wyczuć, że to gra orkiestra świeżo zmontowana, o tyle w symfonji słyszeliśmy już znaczne usterki, które dyrygent, W. Bierdiajew starał się pokryć dużą werwą, jaskrawemi efektami i — mówiąc językiem pianistowskim — „biorąc obficie pedał", czyli zamazując najtrudniejsze miejsca przesadnie szybkiemi tempami. Szkoda też, że programu nie ułożono z tych utworów, któreby odpowiadały nietylko wirtuozowskim skłonnościom dyrygenta, ale również i technicznym danym krakowskich orkiestrantów. Taki sam błąd popełniono w programie II-go koncertu symfonicznego, o czem jeszcze mówić będziemy.

Drugą transmisję aż nadto głośną, a nawet hałaśliwą mieliśmy dzięki Kiepurze. Słuchały jej przypuszczalnie liczne tysiące wielbicieli naszego pierwszego śpiewaka. Jakże jednak żałować należy, że opera, mająca typowo prowincjonalną obsadę orkiestry, przygotowująca „na kolanie" swe premjery, nie kierowana myślą o coraz większej doskonałości, nie mająca poważnych podstaw i zdrowego—w sensie artystycznym—trzonu, porywa się na Toskę, której dzięki radjo słuchano u nas niejednokrotnie z Włoch, Austrji czy Węgier. Liczono widocznie na czar Kiepury, który jest coraz lepszy we filmie, ale zaczyna używać w operze nie zawsze artystycznych środków, aby podziałać na masy. Z przykrością stwierdzamy, że Kiepura, czy-to z powodu niedawnego zabiegu chirurgicznego, czy też z innych przyczyn, tym razem detonował przewyższając znacznie górne nuty; jednocześnie interwale u niego były niejednokrotnie dziwnie niedokładne. A całość muzyczna tej transmisji!!

Chroniczne rozbieżności w samej orkiestrze, nieskoordynowanie między orkiestrą i śpiewakami, brak harfy (w Puccini'm!), altówka i kontrabas, zastępujące wiolonczele w słynnym kwartecie wiolonczel, koncertujących w ostatnim akcie, a wreszcie „osławione" przez Z. Nowakowskiego pianino, zastępujące dzwony kościelne—to wszystko upoważnia nas do zwrócenia uwagi Operze Krakowskiej, że powinna była ona unikać transmisji, która ośmiesza w oczach wielu, wielu muzyków „polskie Ateny" lub, jak inni nazywają Kraków, „polski Rzym". Wprawdzie była inna alternatywa: wziąć się do pracy z zakasanemi rękawami, ale przy obecnym systemie pracy w tej operze nie mogliśmy łudzić się, że będzie inaczej.

Słówko od nas muzyków należy się publiczności krakowskiej, która wykazała, jak można, słuchając, nie słyszeć, a swym zbyt „południowym" zachwytem zaaprobowała niestety wszystkie wspomniane przewinienia kierownictwa muzycznego, dyrekcję zaś teatru upewniła co do... pierwszorzędności przedstawień operowych w Krakowie.

Wracając do koncertów symfonicznych, wyrażamy przypuszczenie, że niefachowe jednostki kierują układaniem programów tych koncertów, czego nowym dowodem w programie II-go koncertu Filharmonji fragment z Walkirji Wagnera (partję wokalną odśpiewał St. Romanowski) oraz Kaprys Hiszpański Rimskij-Korsakowa. W obu utworach orkiestra pomimo usiłowań musiała jednak pokazać swe słabe strony; brzmiała też niekiedy wręcz przykro, tymczasem gdy w symfonji Beethovena słuchaliśmy nie bez satysfakcji naszych filharmoników, podziwiając rezultaty ich dopiero-co rozpoczętej pracy. Pod adresem W. Bierdiajewa, dyrygującego również II-im koncertem,

musimy skierować zastrzeżenia co do stosowanej przez niego dynamiki: myślę tym razem o pianissimach czysto operowych w symfonji Beethovena. Są one właściwem tłem wielu momentów w operach włoskich, lub im podobnym, ale nie odpowiadają muzyce symfonicznej Beethovena, gdzie pianissimo musi brzmieć i mieć swoją pełnię.

W całości biorąc dokonaną pracę Filharmonji Krakowskiej, wyrażamy nadzieję, że kierownictwo jej nie będzie szukało tylko doraźnego efektu i linję programową nakreśli, zrzekając się zbyt ryzykownych artystycznych poczynań.

Po wielu nic niemówiących audycjach, również i Stowarzyszenie Młodych Muzyków wystąpiło z pokazem swych sił. Zorganizowano koncert młodych kompozytorów krakowskich z udziałem Markiewiczówny, Ekiera, Malewskiego, Drobnera i Gaczka. Najtęższym talentem z tej grupy wydaje się nam Jan Ekier. Znaczna już oryginalność pomysłów w tak młodym wieku każe oczekiwać b. pomyślnych wyników w przyszłości. Toccata i fuga młodego twórcy zasługują na wyróżnienie. Pewna inklinacja do jednakowego kończenia swych kompozycji, przez opadanie linji dynamicznej, jest zapewne czasową manjerą. Piękne wyniki pracy kompozytorskiej pokazała nam Władysława Markiewiczówna. Sonatina na obój i fortepian, wykonana przez autorkę i W. Smyka ma szczególnie zdecydowaną fizjognomję, a finał i część powolna tego utworu powinny przekonać naszych oboistów do Sonatiny Markiewiczówny, unikatu w polskiej literaturze muzycznej. Trzeba jednak zauważyć, że dwie pierwsze części Sonatiny są zbyt mało kontrastujące i widać powstały z fortepianowych pomysłów technicznych. Wydaje nam się również, że mało uwzględniono średnicę i niski rejestr oboju, przez co daje się zauważyć pewną monotonję w barwie. Gdyby w tych częściach rejestry oboju były równomierniej wykorzystane, a partja obojowa otrzymała możność swobodniejszego oddechu, zyskałaby ona temsamem na plastyce. O kompozycji Artura Malewskiego pisaliśmy już poprzednio. Dwie pieśni Mieczysława Drobnera nie zdołały nas przekonać szczerością inwencji: cokolwiek „robiony" modernizm wydaje się nam nie na miejscu u kompozytora, który zdolny jest do napisania pięknych pieśni w stylu mniej nowoczesnym, ale zato bardziej jednolitym, Trio Gaczka, poza zgrabnem scherzem nie świadczy ani o poważniejszym talencie. ani o wyrobieniu technicznem. Powyższy koncert ściągnął tylko jednego krytyka. Widocznie pozostali mieli ważniejsze obowiązki niż pisanie sprawozdania z koncertu młodych kompozytorów krakowskich!... Tego samego wieczoru zespół kobiecy Almy Rose koncertował w innej sali, dając w programie walce wiedeńskie...

Z udziałem orkiestry kameralnej oraz pp. Muziki, Syrewicza, Masalika, Skawińskiego, Nierychły, Michniewskiego i Dymmka odbył się koncert, urządzony staraniem ORMuz'u i Towarzystwa Muzycznego. „Sinfonie concertante" Haydna jakoteż Sonata na 2 skrzypiec J. S. Bacha i i Trio Loeillet na flet, obój i fortepian, otrzymały staranne wykonanie. Publiczność b. nieliczna silnie reagowała na piękno powyższych utworów. Z własnemi recitalami wystąpili: Ellegaard, Łabuński, Webster i Anderson. Z początkiem lutego miał miejsce koncert kompozytorski Bolesława Wallek-Walewskiego z okazji 50-letniej rocznicy jego urodzin. W miejscowych dziennikach ukazały się entuzjastyczne głosy o pracy tego muzyka.

P. S. W związku ze spostrzeżeniami naszemi, odnoszącemi się do rozwoju zespołów chóralnych w Polsce, zwracamy się do dyrektorów naszych uczelni muzycznych z wezwaniem, aby pomyśleli o wypuszczeniu nowego u nas typu dyrygenta chóralnego, któryby oprócz normalnego kursu miał ukończony śpiew specjalny, co osiągnąć może każdy, posiadający li-tylko zdrowy narząd głosowy. Rzeczywistość nasza pokazuje, że obecnie kierownik chóru albo wcale nie umie śpiewać (niech o tem coś powiedzą śpiewacy) lub prowadzi chór, będąc prymitywem dyrygenta.

Jednocześnie pragnęlibyśmy pobudzić inicjatywę naszych muzykologów, aby przez wydanie specjalnych dzieł, odczyty, broszury lub pogadanki w radjo— wszystko-to poparte naukowemi danemi — uświadomili społeczeństwo nasze, że w Polsce muzyka jest po-trzeb-na i nie może być traktowana jedynie jako luksus czy też zabawa Obecnie kiedy muzycy polscy wszczęli akcję rozbudzenia w społeczeństwie polskiem zamiłowania do dobrej muzyki,—muzykologja polska powinna w ten sposób przyjść im z pomocą.

Z. D.

LWÓW

Od ostatniej korespondencji zmieniło się muzyczne oblicze Lwowa nie do poznania. W połowie grudnia odbył się inauguracyjny koncert Filharmonji która od tego czasu pięknie się rozwinęła, wznosząc się każdym występem na coraz wyższy poziom. System gościnnych występów dyrygenckich w zasadzie może nie pozwala na tak bliski kontakt kapelmistrza z orkiestrą, jak to bywa przy stałym dyrygencie; z drugiej jednak strony pozwala każdemu dyrygentowi dać orkiestrze coś nowego, a sumą tych wartości jest obecny, naprawdę poważny poziom lwowskiej Filharmonji.

Gościliśmy przy pulpicie Bierdiajewa, który miał trudne zadanie zainaugurowania działalności Filharmonji występem orkiestry, jeszcze nie będącej „w formie". Świetnym pedagogiem okazał się Neumark, który dwoma swemi występami przyczynił się wiele do podniesienia poziomu naszej orkiestry Horenstein spotkał się z entuzjastycznem przyjęciem wykonawców i publiczności — zostawił niezapomniane wrażenie. Fitelberg sprężystą ręką prowadził orkiestrę przez niebezpieczne sploty polifonji w 2 symfonji Szymanowskiego. Na poziomie stał też poranek, kierowany przez Goldsteina. Prócz gości dyrygował nasz niestrudzony Sołtys. Fortepian w koncertach Filharmonji reprezentowali Muenzer (doskonały w 3 koncercie Prokofjewa) i Askenase (stylowy wykonawca 1 koncertu Beethovena), zaś skrzypce — Colette Frantz. Na szczególne podkreślenie zasługuje stałe umieszczanie dzieł polskich w programach. Słyszeliśmy dzięki temu „Anhellego" Różyckiego, „Bajkę Moniuszki, „Pieśń o miłości i o śmierci" Karłowicza, 2 symfonję Szymanowskiego, koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga, wyjątek z symfonji Adama Sołtysa. „Morskie Oko' Noskowskiego. Wcale więc znaczny wycinek polskiej twórczości; zupełnie jednak brak (poza Jerzym Fitelbergiem) młodszego pokolenia!

Pol. Tow. Muz. ma ostatnio do zanotowania nową zasługę Adama Sołtysa wystawienie „Mesjasza" Händla. Starannie przygotowane chóry P. T. M. dodały nowy liść do wieńca świetnych tradycyj oratoryjnych tej instytucji.

Życie muzyczne Lwowa wzbogaciło się więc w ostatuim kwartale o naprawdę cenne wydarzenia. Całokształt przedstawia jednak zupełnie niezwykły obraz: z jednej strony pełny rozkwit Filharmonji, nawiązanie P. T. M. do swych tradycyj oratoryjnych, z drugiej — zupełny brak muzyki kameralnej i solistów. Wspomnieć więc należy o wieczorach w sali „Galicyjskiej Kasy Oszczędn." (Konserwatorjum im. Szymanowskiego), urządzanych na mniejszą skalę; słyszeliśmy tu, obok Debussy'ego, skrzypcową sonatę, op. 9 Szymanowskiego i suitę Rathausa (wykonawcy: Bauer i Hermelin). Drzewiecki grał z mnzyki polskiej Szymanowskiego, Maciejewskiego, Ekiera.

J. Fr.

WILNO

Bieżący sezon obfituje w liczne wydarzenia. Przyczyną tego są zarówno liczne imprezy artystyczne, jak i coraz wyraźniejsze zespalanie się i organizowanie ludzi, pracujących w muzyce. Sprytnie prowadzone i reklamowane koncerty dobrych zresztą solistów ściągają tłumy publiczności. Na koncertach tych wystąpił Sergjusz Prokofjew. Dał on w pierwszej audycji program, złożony całkowicie z własnych utworów. Weszły tu etiudy, gawoty, andante oraz sonata d-moll, nie licząc kilku drobiazgów. Niestety talent wykonawczy artysty nie zaprezentował się od najlepszej strony. Wszystkie utwory zostały wystukane jednostajnym dźwiękiem, bez głębszego starania o jakieś cieniowanie, w trudniejszych biegnikach i gamach zagrane po wierzchu. Szwankowała zwłaszcza interpretacja młodzieńczej sonaty d-moll, której efektowne scherzo zostało poprostu zepsute. Do programu następnego koncertu, obok utworów na fortepian, weszły kompozycje na wiolonczelę (wyk. B. Sykora) oraz walce Szuberta w układzie Prokofjewa na dwa fortepiany (partję drugiego fortepianu wykonała p. C. Krewer).

Wileńska orkiestra symfoniczna nadal grywa na niedzielnych porankach, odbywających się mniej więcej co dwa tygodnie. Ostatnim koncertem dyrygował Faustyn Kulczycki — dyrektor konserwatorjum w Katowicach. Najczęściej źle brzmiąca i niezgrana orkiestra grała tym razem o wiele lepiej. Widocznie obecność obcego dyrygenta wpłynęła korzystnie na poziom produkcji. Częstsze angażowanie dyrygentów z poza Wilna niewątpliwie przyczyni się do podniesienia poziomu naszej orkiestry oraz ściągnie liczniejszą, niż zwykle, pnbliczność.

W porzedniem sprawozdaniu donosiliśmy już o powstaniu w Wilnie Klubu Muzycznego. Na audycjach w styczniu i lutym wykonano szereg utworów Bacha (wykonawcy: prof. E. Koschmieder—flet oraz kwartet im. Karłowicza); jeden wieczór poświęcono kompozytorom śląskim. Zorganizowano również dwa koncerty orkiestry kameralnej, transmitowane przez radjo. Program zawierał przeważnie utwory mistrzów z w. XVII i XVIII. Koncerty dawnej muzyki zyskują coraz liczniejszych sympatyków, a zarówno program jak i staranne wykonanie rokują powodzenie tej imprezie. Orkiestrą dyrygował na obu koncertach znany wiolonczelista Albert Katz.

Wybitną przeszkodą w zorganizowaniu opinji muzycznej oraz w zainteresowaniu koncertami w Wilnie jest brak należytej opieki nad muzyką w prasie. Miejscowe gazety ograniczają się przeważnie do suchych sprawozdań. Co gorsze — recenzje te zamieszcza się późno, zazwyczaj wówczas, gdy wszelka pamięć o danej imprezie doszczętnie zaginęła. Ostatnio muzyka znalazła przytułek na łamach pisma młodej inteligencji katolickiej „Pax", który od czasu do czasu poświęca jej specjalną uwagę.

irma.

„ORMUZ"

W styczniu i lutym 1935 r. ORMUZ w dalszym ciągu rozwijał swą działalność, zdobywając nowe tereny dla akcji i umocniając swoje wpływy.

1. Ogólne wyniki dotychczasowej działalności ORMUZ'u za okres pierwszych 5 miesięcy, t. j. od października 1934 r. do marca 1935 r. ilustrują poniższe cyfry:

Na prowincji odbyło się:

78 koncertów publicznych w 58 miastach,

92 audycje dla młodzieży szkolnej w 36 miastach.

W Warszawie odbyło się:

52 audycje dla młodzieży szkolnej w 40 gimnazjach i 4 instytutach.

Ogółem więc ORMUZ zorganizował już 222 produkcje muzyczne.

Frekwencja ogólna na tych koncertach i audycjach wyniosła około 50.000 osób; na każdym koncercie — przeciętnie ponad 150 osób, na każdej audycji, w Warszawie — około 200, na audycji na prowincji — ponad 300. Najintensywniej działalność ORMUZ'u uwidoczniła się na terenie województwa Lubelskiego, gdzie objazdy koncertowe ORMUZ'u objęły 11 miast, w których odbyło się po 2 do 4 koncertów i tyleż lub więcej audycyj. Rozwój akcji umuzykalniania społeczeństwa na tym terenie jest w znacznym stopniu zasługą Kuratorjum Lubelskiego, które poparło rzeczowo pracę ORMUZ'u, zalecając szkołom organizowanie audycyj i koncertów.

Pierwsze miejsce zajmuje jednak miasto Płock, w którym odbyło się już 6 koncertów i 16 audycyj. Dzięki energji i planowej akcji miejscowego „Towarzystwa krzewienia kultury muzycznej w szkołach płockich" podczas każdorazowego pobytu artystów ORMUZ'u w Płocku audycje odbywają się trzykrotnie (o dwóch różnych programach: dla szkół średnich i dla szkół powszechnych), dzięki czemu cała młodzież ze szkół płockich może korzystać z organizowanych dla nich audycyj.

2. Na terenie Warszawy ORMUZ zajął się sprawą organizacji audycyj dla młodzieży szkół średnich.

Program nauki w gimnazjach przewiduje urządzenie raz na miesiąc obowiązkowej audycji muzycznej dla młodzieży. Organizowanie jednak takich audycyj samodzielnie przez szkołę jest często zadaniem dla niej zbyt trudnem i kłopotliwem. ORMUZ zaproponował więc władzom szkolnym zorganizowanie rocznego cyklu audycyj, opracowując odpowiednie programy, zaakceptowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, i podejmując się całkowitej realizacji tych andycyj za bardzo niską opłatą. Dotychczas. korzysta z pomocy ORMUZ'u 40 gimnazjów.

Programy audycyj są oparte na następujących założeniach:

1) programy dostosowane są do wieku młodzieży; 2) stanowią one planowo ułożony i związany ze sobą cykl 8 audycyj; 3) czas trwania całej audycji odpowiada normalnej godzinie lekcyjnej; 4) układ programów uwzględnia potrzebę rozmaitości w zewnętrznej formie audycji przez wybór różnorodnych utworów, przeznaczonych do wykonania na różne instrumenty lub głosy; 5) układ programów uwzględnia przeważnie udział 4 osób; prelegenta, dwóch solistów i akompanjatora; 6) układ programów może być wykorzystany dla przeprowadzenia korelacji z odpowiedniemi przedmiotami, wykładanemi w szkole; 8) wykonawcy audycyj, wciąż inni, dobierani są spośród najlepszych sił artystycznych polskich; 8) program każdej audycji jest odpowiednio objaśniony; 9) w końcu każdej audycji przeprowadzany jest t. zw. „plebiscyt", czyli wybór utworu, który najwięcej podobał się młodzieży.

3. Innym, nowym terenem działalności ORMUZ'u są koncerty symfoniczne w Wilnie. ORMUZ — działając w myśl życzeń muzycznych sfer wileńskich i z upoważnienia Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego nawiązał porozumienie z Zarządem Orkiestry w Wilnie, współdziałając z nią w podniesieniu poziomu artystycznego poranków symfonicznych.

Pierwszy koncert symfoniczny przy współudziale ORMUZ'u odbył się 10 marca z udziałem: W. Bierdiajewa (dyrekcja) i Bolesława Kona (fortepian). W programie koncertu znajdowały się uwertura do op. „Marja" Statkowskiego, VII symfonja Beethovena i Koncert f Chopina.

4. Liczba artystów-wykonawców, którzy dotychczas przyjmowali udział w akcji ORMUZ'u wraz z zaangażowanymi na najbliższe koncerty, wciąż się powiększa, obejmując także artystów z różnych większych miast Polski. Przedstawia się jak niżej:

Śpiew: S. Argasińska, B. Bragińska. A. Czapska, A. Dobosz, I. Gadejska, J. Hennert, H. Korfówna. S. Korwin-Szymanowska, M. Kurnatowska, W. Łozińska, A. Michałowski, J. Pankiewicz-Litwinowiczowa, A. Szlemińska, L. Szretterówna, J. Zwidrynówna, H. Warpechowska.

Fortepian: A. Brachocki (Katowice), Z. Dygat, J. Grabowska (Płock), R. Jasiński, B. Kon, W. Łabuński, O. Martusiewicz (Kraków), E. Rösler (Bydgoszcz), S. Szpinalski, H. Sztompka, A. Wielhorski, B. Woytowicz.

Skrzypce: G. Bacewiczówna, J. Cetner (Katowice), I. Dubiska, S. Jarzębski, W. Kochański, A. Kowalski (Płock), W. Niemczyk, S. Tawroszewicz, E. Umińska, H. Zarzycka.

Wiolonczela: Z. Adamska, T. Kowalski, A. Katz (Wilno).

Kwartet Polski

Akompanjament: A. Bukin, J. Lefeld, W. Lutosławski, W. Małcużyński, S. Nawrocki. J. Szamotulska, H. Zalewska.

W jednym z koncertów w Płocku brał udział chór miejscowego Towarzystwa Muzycznego, w Rzeszowie — chór Towarzystwa „Lutnia", w Krakowie — orkiestra kameralna pod dyrekcją Z. Dymmka i zespoły kameralne Towarzystwa Muzycznego.

W objeździe Pomorskim brała udział recytatorka M. Chmielarska.

Prelekcje na audycjach szkolnych w Warszawie wygłaszali:

T Mayzner, J. Miketta, S. Natanson, M. Piotrowska, Br. Rutkowski.

Najbliższe objazdy koncertowe projektowane są w woj. lubelskiem, wileńskiem, poznańskiem, pomorskiem, poleskiem, wołyńskiem, krakowskiem i warszawskiem.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Komisarz Rządu na m. st. Warszawę decyzją z 20 grudnia 1934 r. zatwierdził nowy statut Towarzystwa, uchwalony przez Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie członków w dniu 21 listopada 1934 roku.

Zgodnie z § 4 nowego statutu celem Towarzystwa jest: popieranie polskiej twórczości muzycznej, umocnienie jej stanowiska i znaczenia jako jednego z przejawów życia kulturalnego narodu polskiego, szerzenie zamiłowania do muzyki wśród szerokich warstw społeczeństwa oraz współpraca muzyków polskich nad krzewieniem kultury muzycznej w Polsce.

---

3 marca 1935 r. odbyło się doroczne Walne Zgromadzenie członków Towarzystwa, na którem dokonano wyboru władz Towarzystwa.

Zostali wybrani: *do Zarządu* — Feliks Roderyk Łabuński, Tadeusz Ochlewski, Bronisław Rutkowski, Kazimierz Sikorski, Teodor Zalewski, oraz jako zastępcy — Roman Palester i Juljan Pulikowski; *do Komisji Rewizyjnej* — Jan Maklakiewicz, Feliks Starczewski i Stefan Śledziński, oraz Wincenty Laski jako zastępca; *do Sądu Koleżeńskiego* — Michał Jaworski, Jerzy Lefeld, Piotr Perkowski, Tadeusz Szeligowski i Bolesław Woytowicz.

Nowoobrany Zarząd Towarzystwa ukonstytuował się w sposób następujący:

Teodor Zalewski — Prezes Towarzystwa, przewodniczący Komisji Organizacyjnej;

Kazimierz Sikorski — członek Zarządu, przewodniczący Komisji Wydawniczej;

Bronisław Rutkowski	—	członek Zarządu, redaktor kwartalnika „Muzyka Polska", przewodniczący Komisji Propagandy i kwartalnika „Muzyka Polska";
Tadeusz Ochlewski	—	członek Zarządu, przewodniczący Komisji Organizacji Ruchu Muzycznego (ORMUZ);
Feliks Łabuński	—	członek Zarządu, przewodniczący Komisji Muzyki Współczesnej.

Do dnia 1 marca 1935 roku na konkurs Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, ogłoszony w kwartalniku „Muzyka Polska" (zeszyt IV z roku 1934 strona 343), wpłynęły niżej wyszczególnione kompozycje:

1.	Godło	„Alfa"	Etiuda
2.	„	„Allegro"	2 etiudy
3.	„	„Ame"	12 obrazków dla dzieci
4.	„	„Appassionata"	Humoreska
5.	„	„Ars nova"	4 bajeczki
6.	„	„Ars nova"	Sonatina
7.	„	„Artus"	Walczyk
8.	„	„Battuta"	Łabędzie
9.	„	„Betty Boop"	Sonatina
10.	„	„Brevis"	Taniec
11.	„	„Cantilena"	Sonatina
12.	„	„Celesta"	Taniec krasnoludków
13.	„	„Con brio"	Dziennik muzyczny „Z kraju i o kraju"
14.	„	„Ewcia"	5 utworów na fortepian
15.	„	„f-moll"	„Ciocia w salonie"
16.	„	„forse che si..."	6 obrazków, Preludjum, Walc, Tango
17.	„	„I. K."	4 utwory
18.	„	„In usum Delphini"	Marsz szpilek i „Staś"
19.	„	„Len"	Smutna piosenka
20.	„	„Lipiec"	6 utworów
21.	„	„Lola"	Walc
22.	„	„Longinus"	Obrazki dziecięce
23.	„	„Luty"	Groteska
24.	„	„Maj"	Warjacje
25.	„	„Markiza"	Canzonetta
26.	„	„Mazur"	Mazur
27.	„	„Melodja ludowa"	12 utworów
28.	„	„Metronom"	Utwór bez nazwy
29.	„	„Mickey-Mouse"	2 etiudy
30.	„	„Mila"	Mały taniec
31.	„	„Muzyka"	Melodja
32.	„	„N"	Etiuda
33.	„	„Odeon"	Romance

34.	Godło	„Opus“	Mazurek
35.	„	„Ostatnie miejsce“	Etiuda i Warjacje
36.	„	„Pastorale“	Pastuszek
37.	„	„Pinokio“	Scherzo
38.	„	„Pro iuventute“	Polonez, Oberek, Krakowiak i Kujawiak
39.	„	„Przy kołowrotku“	Jesienna pieśń
40.	„	„Quinzieme“	Studjum
41.	„	„Rubato“	Preludjum
42.	„	„Rytm“	Marsz
43.	„	„Scherzo“	Pozytywka
44.	„	„Siedzi sobie zając“	Scherzo Nr. 2
45.	„	„Sław“	Kolenda
46.	„	„Smutek“	Morceaux liriques
47.	„	„Solfa“	Walc wiosenny
48.	„	„Stach“	Taniec ptaszków
49.	„	„Tempo I“	Scherzino
50.	„	„Trzy świnki“	Marsz
51.	„	„Veritas“	Smutna kołysanka
52.	„	„V. I. C.“	3 fugi
53.	„	„X“	Sonatina
54.	„	„x, y, z“	3 obrazki
55.	„	„Zima“	Na jarmarku
56.	„	„Żart“	Ołowiane żołnierzyki

Wynik konkursu ogłoszony będzie w następnym zeszycie „Muzyki Polskiej“, który ukaże się w maju b. r.

KONKURSY I NAGRODY

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE

OGŁASZA KONKURS

1) Treścią konkursu jest napisanie dziełka o życiu i twórczości Fryderyka Chopina, o jego znaczeniu dla Polski i świata w ujęciu popularnem, do użytku w szkołach powszechnych,

2) objętość dziełka nie powinna przekroczyć 64 str. formatu 16-ki, (na jednej stronie plus minus 37 wierszy po 57 liter w każdym wierszu),

3) utwory konkursowe należy nadsyłać pisane na maszynie, względnie odręcznie, pismem b. czytelnem,

4) na egzemplarzu utworu nadesłanego na konkurs autor winien podać oprócz tytułu, wybrane przez siebie godło; godło to powinno być powtórzone na zamkniętej kopercie, zawierającej wewnątrz nazwisko i adres autora,

5) utwory konkursowe nadsyłać należy do dnia 1 czerwca 1935 roku wyłącznie pod adresem tymczasowym I. F. C. w Warszawie, ul. Traugutta 7/9 Bank Handlowy, na ręce Prezesa Instytutu p. Augusta Zaleskiego,

6) za najlepsze utwory sąd konkursowy przyzna dwie nagrody ufundowane przez I. F. C.: pierwszą nagrodę w wysokości zł. 500 — drugą — 200 zł. Pozatem sąd konkursowy może też przyznać dyplomy uznania za wybitniejsze utwory nadesłane na konkurs,

7) konkurs będzie rozstrzygnięty najpóźniej do dnia 1 sierpnia 1935 r.

8) prawa autorskie do prac odznaczonych I i II nagrodą staje się tem samem wyłączną własnością I. F. C. na wszystkie kraje i na czas trwania ochrony prawa autorskiego,

9) skład sądu konkursowego stanowią pp.: J. Balicki. L. Binental, W. Maliszewski, E. Morawski, St. Niewiadomski, J. Piątek, S. Lidzki-Śledziński.

Warszawa, luty 1935 r.

ZARZĄD ODDZIAŁU PRZYSPOSOBIENIA WOJSKOWEGO W WILNIE OGŁASZA

KONKURS KOMPOZYTORSKI

na utwory na chór męski. Utwory mają być a cappella, dotychczas nigdzie niewydane i niewykonywane do wartościowych tekstów.

Termin nadsyłania utworów upływa z dniem 31 marca 1935 roku.

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU KOMPOZYTORSKIEGO

URZĘDU WOJEWÓDZKIEGO ŚLĄSKIEGO — WYDZIAŁU OŚWIECENIA PUBLICZNEGO

Komisja Sędziowska Konkursu Kompozytorskiego, rozpisanego przez Urząd Wojewódzki Śląski — Wydział Oświecenia Publicznego, w składzie: pp. dyr. Faustyn Kulczycki, prof. dr. Marjan Cyrus-Sobolewski, Tad. Prejzner i F. Sachse wydała następujące orzeczenie:

Najbardziej wartościową pracą z przedłożonych przez Wydział Oświecenia Publicznego do rozpatrzenia 32 kompozycyj jest suita na orkiestrę symfoniczną, opatrzona godłem „Anas". Ponieważ „Suita" nie odpowiada założeniom i warunkom konkursu, przeto jej nie nagrodzono ani nie odznaczono, natomiast postanowiono jednomyślnie utwór ten zaszczytnie wyróżnić. Autorem okazał się po otwarciu koperty *Michał Spisak* z Dąbrowy Górniczej.

Z pozostałych prac nie zakwalifikowano żadnej do nagrodzenia, natomiast przyznano odznaczenie honorowe Kwartetowi smyczkowemu, godło „Pomorze", którego autorem okazał się po otwarciu koperty prof. Zygmunt Moczyński z Torunia.

Pozatem wyróżniono następujące utwory: Fantazję „Śląskie śpiewy i tańce" kpt. Zd. Karola Runda—Bielsko, „Elegję" Wacława Kasztelana—Warszawa, „Tańce polskie" (Krakowiak i Mazur) Karola Wopaleńskiego—Częstochowa, „Obrazki w minjaturze" Wiktora Hausmana—Lwów.

Komisja wyraziła życzenie, aby konkurs o tych samych założeniach i warunkach został ogłoszony powtórnie.

VARIA

Znany kompozytor i profesor Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie Stanisław Kazuro ukończył ostatnio nową kompozycję p. t. „Powrót“. Jest to trzyaktowy dramat muzyczny o akcji allegorycznej i ideologji opartej o zagadnienia etyczne.

W styczniowym numerze ACTA MUSICOLOGICA, wychodzącego w Lipsku organu Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego, wyszła praca polskiego muzykologa, Dr. Zofji Lissa p. t. „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik”.

Wydawca: TEODOR ZALEWSKI
w imieniu Tow. Wyd. Muz. Polskiej

Redaktor odpowiedzialny:
BRONISŁAW RUTKOWSKI

DRUK M. GARASIŃSKI, WARSZAWA, BRACKA 20.

MUZYKA POLSKA

O R G A N
TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO
M U Z Y K I P O L S K I E J
W WARSZAWIE

omawia najistotniejsze zagadnienia kultury muzycznej w Polsce, porusza liczne kwestje z dziedziny pedagogicznej, daje wyczerpujący obraz naszego ruchu muzycznego, informuje o najważniejszych wydarzeniach muzycznych i wydawnictwach

Stałymi współpracownikami pisma są:

dr. L. Bronarski, prof. dr. A. Chybiński, prof. Zb. Drzewiecki, Z. Dymmek, dr. J. Freiheiter, F. Kęcki, M. Kondracki, F. Kulczycki, F. Łabuński, J. Maklakiewicz, Z. Mycielski, T. Ochlewski, dr. H. Opieński, R. Palester, dr. J. Pulikowski, Br. Rutkowski, K. Sikorski, T. Szeligowski, dr. St. Śledziński, St. Węsławski, St. Wiechowicz, T. Zalewski i inni

P R E N U M E R A T A:

roczna — zł. 10.—; półroczna — zł. 5.—. Cena zeszytu zł. 3.—

Redakcja i Administracja: Warszawa, Świętokrzyska 16, tel. 2-18-16

Konto czekowe P. K. O.

Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej Nr. 18.670

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ
WARSZAWA, ŚWIĘTO-KRZYSKA 16

Polska Pieśń Chóralna

Utwory chóralne współczesnych kompozytorów polskich

ZESZYT I (chór mieszany)

Utwory F. Nowowiejskiego, K. Sikorskiego, M. Kondrackiego i T. Mayznera.

ZESZYT II (chór mieszany)

Utwory J. Maklakiewicza i W. Raczkowskiego.

ZESZYT III (chór mieszany)

Utwory T. Szeligowskiego.

ZESZYT IV (chór mieszany)

Utwory St. Kazuro

ZESZYT V (3-gł. chór szkolny)

Utwory Br. Rutkowskiego.

Cena każdego zeszytu zł. 1.50

W najbliższych dniach
ukażą się utwory

G. G. Gorczycki

ILLUXIT SOL

Motetto de Martyribus

(2 soprani, alto, tenore, basso, 2 violini, 1 viola, 2 violoncelli, organo)

J. Maklakiewicz

Koncert wiolonczelowy

wyciąg fortepianowy

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

WYDAWNICTWO
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI
W WARSZAWIE

Tom I (1935)

REDAKTOR
Prof. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

ZAWIERA PRACE:

J. M. Chomińskiego (Lwów), M. Szczepańskiej (Lwów), J. J. Dunicza (Lwów), H. Opieńskiego (Morges), A. Simonówny (Warszawa), Ł. Kamieńskiego (Poznań) oraz sprawozdania i referaty krytyczne L. Bronarskiego, J. Pulikowskiego, W. Spassowa, J. M. Chomińskiego, J. Freiheitera, H. Opieńskiego, A. Chybińskiego i Ł. Kamieńskiego.

Cena zł. 8.—

Do nabycia
we wszystkich składach nut i ekspedycji wydawnictw
Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej — Warszawa,
ul. Mazowiecka 7

ΠW

M P